

Benjamin Bouche

D. H. LAWRENCE ET LA QUESTION DE LA PENSÉE

Thèse présentée et soutenue publiquement le 20/11/2020
en vue de l'obtention du doctorat en Études anglophones de l'Université Paris
Nanterre sous la direction de M. **Cornélius Crowley**

Jury :

Rapporteuse :	Mme Layla Raïd	Professeure de philosophie, Université de Picardie Jules Verne.
Rapporteuse :	Mme Catherine Bernard	Professeure de littérature anglaise et d'études visuelles, Université Paris Diderot.
Membre du jury :	Mme Eléonore le Jallé	Professeure de philosophie contemporaine, Université de Lille 3.
Membre du jury :	Mme Ginette Katz-Roy	Professeure émérite de littérature anglaise, Université Paris 10.
Membre du jury :	Mr Emmanuel Halais	Maître de conférences en philosophie, Université de Picardie Jules Verne.
Membre du jury :	Mr Marc Porée	Professeur de littérature anglaise, Ecole Normale Supérieure.

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES

AR	<i>Aaron's Rod</i> , Mara Kalnins (éd.), CUP, Cambridge, 1988.
FU	<i>Fantasia of the Unconscious</i> , Bruce Steele (éd.), CUP, Cambridge, 2004.
K	<i>Kangaroo</i> , Bruce Steele (éd.), CUP, Cambridge, 1994.
LCL	<i>Lady Chatterley's Lover</i> , Michael Squires (éd.), CUP, Cambridge, 2002.
PU	<i>Psychoanalysis and the Unconscious</i> , Bruce Steele (éd.), CUP, Cambridge, 2004.
RDP	<i>Reflexion On the Death of a Porcupine</i> , Michael Herbert (éd.), CUP, Cambridge, 1988.
SCAL	<i>Studies in Classic American Literature</i> , Ezra Greenspan, Lindeth Vasey, John Worthen (éd.), CUP, Cambridge, 2003.
STH	<i>Study of Thomas Hardy and Other Essays</i> , Bruce Steele (éd.), CUP, Cambridge, 2002.
WIL	<i>Women in Love</i> , David Farmer, John Worthen and Lindeth Vasey (éd.), CUP, Cambridge, 1987.

*

* *

Nous remercions Monsieur Cornélius Crowley pour sa disponibilité et sa bienveillance au cours de ce travail de longue haleine, ainsi que Madame Ginette Roy pour avoir accueilli un jeune philosophe fort ignorant concernant les études littéraires au sein des études françaises consacrées à D. H. Lawrence. L'initiation au travail de recherche est affaire d'intégration à un champ disciplinaire, à ses présupposés et à ses modes de questionnement particuliers. La dimension de l'accueil y occupe une dimension essentielle, que nous avons pu découvrir à cette occasion.

SOMMAIRE

Introduction	8
Chapitre 1 : Statut des idées	24
1.1. L'idée comme nécessité anthropologique.....	24
1.2. Idées et action, critique de l'utopie spontanéiste	26
1.3. Idées et émotions	30
1.4. Conséquence pratique : la révolte émotionnelle ne suffit pas ...	31
1.5. Virtualité et actualisation de l'idée	34
1.6. Partialité nécessaire de l'idée	40
1.7. Caractère périssable de l'idée	41
Chapitre 2 : Une pensée émotionnelle	46
2.1. Omniprésence des émotions dans les premiers romans	47
2.2. Qu'est-ce qu'une émotion ?	50
2.3. Emotions, savoirs et littérature	57
2.4. Catégorisation émotionnelle et fonction du romancier	64
2.5. Affectivité, sentimentalisme et travail émotionnel	86
2.6. Travail émotionnel et « contrefaçons »	91
2.7. Autocritique dans <i>Mr Noon</i> (1920)	103
2.8. Critique du « jeu social profond » dans les textes de Lawrence ...	106
2.9. Le traitement des émotions dans les œuvres d'après-guerre	111
2.10. Empathie, sympathie et littérature : « the Intelligent Heart »	117
2.11. Les émotions nous apprennent-elles quelque chose ?	132
2.12. Conclusion	139
Chapitre 3 : Pensée métaphorique et « poésie pensante », le statut ambigu des	
<i>Pansies</i>	141
3.1. Les <i>Pansies</i>	141

3.1.1. L'hypothèse de la maladie	144
3.1.2. Pansies et Nettles ?	145
3.1.3. Peut-on définir une 'pansy' ?	146
3.2. Le vers-libre	147
3.2.1. Le passage au vers-libre	147
3.2.2. « L'exquise crise » et le vers-librisme	149
3.2.3. Whitman	151
3.2.4. « A real thought can only exist easily in verse »	153
3.3 Une pensée poétique	158
3.3.1. La signifiance contre le sens	158
3.3.2. Rôle et fonction des images	161
3.3.3. Nietzsche, Lawrence et les images dans le discours	164
3.3.4. La pensée « rotative » de l'Apocalypse	170
3.4. Une pensée métaphorique ?	176
3.4.1. La fin du jour	176
3.4.2. Métaphore pensante plutôt que concept métaphorique	180
3.4.3. Métaphore et analogie	182
3.4.4. La métaphore comme « paradigme »	185
3.4.5. Un exemple de pensée métaphorique : de la pensée-vision à la pensée-tact.187	
3.4.6. De la métaphore au <i>symbole</i>	197
3.5. Une pensée poétique	200
3.5.1. Typographie et mise en page	200
3.5.2. La ponctuation	208
3.5.3 Prosodie et accentuation	210
3.5.4. L'intonation	213
3.5.5. Phonologie, paronomase et « attraction sémantique »	217
3.5.6. Rythme et signification	219
3.5.7. Pensée poétique et temporalité	225
Chapitre 4 – Une pensée dialogique ?	230
4.1. Importance de savoir « qui parle »	231
4.2. Ethos, pathos, logos	235
4.3. Pensée et dialogue	248
4.4. dialogisme	257
4.5. Bakhtine et l'hétérogénéité énonciative	262

4.6. L'hétérogénéité énonciative dans <i>The Ladybird</i>	266
4.7. Fonction des personnages dans le roman polyphonique	269
4.8. Les deux formes de l'hétérogénéité énonciative	274
Chapitre 5 : Qui parle ? Qui pense ?	282
5.1. Trois hypothèses : l'individu, la personne, l'auteur	282
5.2. 4 ^{ème} hypothèse : le sujet parlant	285
5.3. Subjectivité et performativité	290
5.4. Cogito, performativité et polyvocalisme	294
5.5. Sujet parlant et « mascarade »	300
5.6. « Authenticité » en régime polyphonique	310
Chapitre 6 – De l'étonnement philosophique au <i>Wonder</i>	314
6.1. Le moment grec du « thaumazein »	314
6.2. L' <i>admiratio</i>	316
6.3. Le <i>wonder</i>	318
6.4. le <i>wonder</i> , la pensée et le savoir	323
CONCLUSION	327
BIBLIOGRAPHIE	330

« Now a novel is supposed to be a mere record of emotion-adventures, floundering in feelings. We insist that a novel is, or should be, also a thought-adventure, if it is to be anything at all complete¹. »

¹ DHL, *Kangaroo*, p.279.

INTRODUCTION

« *Thought, I love thought.* »

La question de la pensée chez D. H. Lawrence a de quoi rendre perplexe. D'une part les signes d'un goût prononcé pour la spéculation ne manquent pas dans ses œuvres, aussi bien dans les essais que dans les textes moins directement théoriques : lettres, passages de romans, poèmes, dialogues de théâtre, etc. On peut en ce sens rapprocher Lawrence d'écrivains à peu près contemporains comme Proust, Thomas Mann ou Müsil, qui n'hésitent pas à interrompre un récit par plusieurs pages de considérations générales ou abstraites. Mais malgré ce goût pour la réflexion, Lawrence n'a jamais été considéré sérieusement comme un philosophe. Il ne revendique d'ailleurs jamais le terme pour lui-même et parle tout au plus, à propos de ses essais sur l'inconscient², de sa « *pseudo-philosophy*³ ». Lorsqu'il évoque plus directement, durant la Grande Guerre, la « philosophie » sur laquelle il travaille⁴, le terme est toujours noté entre guillemets (contrairement à l'usage chez les commentateurs⁵). Nous partons d'un triple postulat de départ : i) Lawrence n'est pas un philosophe ; ii) Les démarches de la littérature et de la philosophie se situent, d'une manière générale, sur des plans différents⁶ ; iii) Une certaine pensée se déploie malgré tout dans les œuvres de Lawrence. La question est de savoir comment aborder cette pensée « extra-philosophique ».

² DHL, *Psychoanalysis and the Unconscious* (1921), *Fantasia of the Unconscious* (1922), désormais FU). Les deux essais sont regroupés dans l'édition de Cambridge (*'Psychoanalysis and the Unconscious' and 'Fantasia of the Unconscious'*, CUP, 2004). Sur l'importance de distinguer malgré tout soigneusement les deux textes, cf. David Ellis, « Poetry and science in the psychology books », David Ellis & Howard Mills, *D. H. Lawrence's Non-fiction: Art, Thought and Genre*, Cambridge University Press, 1988.

³ DHL, *FU*, p.65.

⁴ Il s'agit de l'étude sur Thomas Hardy (« Study of Thomas Hardy », 1915) et, quelques semaines plus tard, de « The Crown ». Lawrence décrivait son étude sur Hardy comme « *mostly philosophicalish, slightly about Hardy* » (DHL, *the Letters of D. H. Lawrence II*, CUP (désormais Lii), p.292). Le terme « *philosophicalish* » témoigne d'une certaine ironie, ou du moins d'une difficulté à employer l'adjectif « *philosophical* ». Parmi les titres envisagés pour « *The Crown* », Lawrence évoque « *Contrat Social* » (Lii, p.312), « *Le Gai Savaire* » (référence explicite au *Gai savoir* de Nietzsche) ou « *Morgenrot* » (le titre allemand d'un livre de Nietzsche). Ces titres sont toutefois abandonnés par la suite, comme si la philosophie ne devait rester qu'un projet jamais achevé, ou une tentation jamais réalisée.

⁵ Par exemple Andrew Harrisson, *The Life of D. H. Lawrence : A Critical Biography*, p.135 : « *Lawrence turned traight back to his philosophy* », « [...] incorporated to his philosophy ».

⁶ Pierre Macherey, « Rechercher la vérité : les leçons de la littérature », Exposé présenté le 23/02/2018 à la journée d'études « Qu'est-ce qu'une lecture philosophique ? », Lille : « Les démarches de la littérature et de la philosophie se situent sur des plans différents, elles ne sont pas spontanément accordées, et la prétention de résorber totalement leur décalage est vouée à l'échec ». URL : <https://philolarge.hypotheses.org/2280>

Doit-on interroger la pensée lawrencienne à partir de la philosophie ? Mais une lecture strictement philosophique, qui s'en tiendrait à la portée argumentative et logique des œuvres, manquerait manifestement ce qui en fait la singularité et l'intérêt. De fait, aucun commentateur ne s'est risqué à étudier un texte de Lawrence selon un protocole d'analyse purement philosophique, comme on le fait par exemple pour des textes de Kant ou d'Aristote. Les travaux consacrés au rapport de Lawrence à la philosophie sont presque toujours des études comparatives⁷. Ce parti pris est justifié par le fait que, pour une lecture philosophique avant tout préoccupée de rigueur argumentative, Lawrence risque fort d'apparaître comme un adepte du « parler obscur, ambigu et fantastique du jargon prophétique⁸ » déjà dénoncé par Montaigne. Le discours lawrencien peut en effet apparaître comme truffé de concepts non analysés, de mots obscurs à la signification vague, d'images grandiloquentes, l'ensemble étant écrit dans un style ampoulé, dont les répétitions insistantes seraient le signe le plus évident. De nombreuses critiques de l'époque, parmi les plus célèbres, ont relevé ce point contre Lawrence, comme Virginia Woolf (qui non seulement lui reproche ses répétitions, mais affirme que : « *It's the preaching [in Lawrence] that rasps me*⁹ »), ou Bertrand Russell (qui aurait simplement déclaré : « *Lawrence has no mind*¹⁰ »). Lawrence a d'ailleurs parfaitement conscience de ces critiques, et s'en plaint notamment dans une lettre par la formule suivante, particulièrement explicite et ramassée : « *they say I cannot think*¹¹ ». Il est vrai qu'aux yeux sévères d'un logicien comme Bertrand Russell, Lawrence apparaît avant tout comme un faiseur de mythes¹², au sens particulier où Valéry parle

⁷ Colin Milton, *Nietzsche and Lawrence, A Study in Influence*, Aberdeen University Press, 1987 ; Juliette Feyel, « D. H. Lawrence and The Nietzschean Notion of Will to Power », *Études lawrenciennes*, 40, 2009 ; Mark Taylor, « Henri Bergson's Creative Evolution and the Interaction between Humankind and the Environment in D. H. Lawrence's Australian Fiction », *D. H. Lawrence Review*, 41(1), 2016.

⁸ Montaigne, *Essais*, Edition de Londres, [1595], ch.11 : Des prophéties (Des prognostications), édition électronique non paginée, 2013.

⁹ Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, Penguin Classics, 2011, cité par Juliette Feyel, « Self and Suffering : Virginia Woolf, D. H. Lawrence and the War », *Études Lawrenciennes*, 46, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4000/lawrence.234>

¹⁰ William Gerhardt, *Memoirs of a polyglot*, 1931. Lawrence, de son côté, a noté en marge du dernier paragraphe d'un essai de Russell (« *The Free Man's Worship* ») : « *oh God, what a blabbering mess!* »

¹¹ DHL, Letter to Cynthia Asquith, 16 August 1915, *Lii*, p.380: « [Russell and Lady Ottoline say] *that the things I say are extravaganzas, illusions. They say I cannot think.* »

¹² L'expression se trouve chez Platon, *République*, III, 392, a-b. (Sauf exception précisée en note, les textes de Platon sont cités dans l'édition Flammarion des *Œuvres complètes*, L. Brisson (dir.), 2011). Les poètes sont dits « *muthopoioi* », « faiseurs de mythe », « fabricateurs de mythes », « artisans de mythes ». En cela ils se distinguent des « *muthologoi* », qui racontent des mythes sans nécessairement les « fabriquer » (ainsi les vieillards évoqués en *Lois* II, 664). Platon infléchit de manière importante le sens du terme grec « *mûthos* », qui signifiait avant lui « avis », « pensée qui s'exprime », et plus généralement toute forme de parole publique, en particulier dotée d'autorité. Cf. Luc Brisson, *Platon, les mots et les mythes : Comment et pourquoi Platon nomma le mythe ?*, Editions la découverte, 1994 [1982], p.186-187. Monique Dixsaut, « Mythe et interprétation », *Platon et la question de l'âme*, Vrin, 2013, p.245-256, fait remarquer que Zeus est, chez Homère, celui des dieux qui prononce le plus de « *muthoi* ». Philippe Lacoue-Labarthe, dans *Heidegger : la politique du poème*, Editions Galilée, 2002, chapitre 3, propose une lecture intéressante, inspirée de Schelling, du passage de *République* III, en remarquant à quel point

du mythe lorsqu'il écrit que « ce qui périclit par un peu plus de précision est un mythe¹³ ». La « pensée » de Lawrence serait tout au plus capable d'exalter de jeunes esprits avides d'une forme de prophétisme religieux, mais une attention sérieuse portée au contenu de cette pensée en dévoilerait l'inanité : il n'y aurait là que faux-semblant, succession de chimères ou de rêveries logiquement inconsistantes – *Schwärmerei* comme disait Kant¹⁴.

Cette condamnation illustre une posture philosophique très ordinaire dès lors qu'il s'agit d'examiner la manière proprement littéraire de penser. Comme le résume Pierre Macherey « la philosophie n'est pas disposée à admettre que la littérature et ses libre formations imaginaires puissent lui apporter des idées élaborées, suffisamment claires et distinctes pour pouvoir être incorporées telles quelles à son ordre discursif¹⁵ ». Il serait naïf de prétendre transplanter directement des idées de roman dans un cadre philosophique, en considérant comme « accessoire » tout ce qui n'est pas du ressort immédiat, dans l'œuvre littéraire, d'un régime argumentatif ou théorique.

Il faut donc procéder autrement, et d'examiner les textes de Lawrence sans condamner *a priori* ce qu'on y trouve, en essayant plutôt d'opérer ce passage du philosophique au littéraire (et réciproquement¹⁶) comme l'ethnologue s'efforce d'aller vers un peuple à étudier : en suspendant

l'expulsion du tragédien hors de la cité conduit Platon au rejet en général du régime discursif du mythe, et à la critique corrélatrice des discours religieux. La notion de mythe opérerait le passage entre la critique des poètes et la critique des religieux, en tant que pratiquant la *muthopoiesis*. Il semble toutefois que le rapprochement opéré par Platon dans ce contexte ait été développé par les romantiques au point d'entretenir pour le lecteur moderne une « confusion tenace entre mythe et sacré, mythe et culte, mythe et rituel », qui serait liée à l'oubli de l'historicité du concept. Cf. Véronique Gély, « Mythes et littérature : perspectives actuelles », *Revue de littérature comparée*, 311(3), 2004. Gély note que de nombreuses réflexions modernes sur le mythe reposent sur « une « définition » qui n'est en fait que l'héritage de la conception romantique du « mythe » ». Il faudrait « réserver l'emploi du mot « mythe » à la modernité qui l'a réinventé », et reconnaître que, d'une manière générale, « le mythe n'est pas un genre littéraire ni une catégorie de pensée ». À la limite on devrait affirmer avec Marcel Detienne (*L'invention de la mythologie*, 1980, cité par Gély, *art.cit.*) que « le mythe est un genre introuvable », « dispersé entre le nom propre, l'épopée, le proverbe et la théogonie, la fable et la généalogie » (cité par Dixsaut, *op.cit.*, p.245). Lawrence faisant peu usage lui-même du concept de mythe, on évitera autant que possible d'utiliser ce concept sans précautions particulières.

¹³ Paul Valéry, « Petite lettre sur les mythes », cité par Monique Dixsaut, *op.cit.*, p.245 : « ce qui périclit par un peu plus de précision est un mythe. Sous la rigueur du regard, et sous les coups multiples et convergents dont l'esprit éveillé s'arme de toutes parts, vous voyez les mythes mourir ».

¹⁴ Beatrice Allouche-Pourcel, *Kant et la Schwärmerei. Histoire d'une fascination*, L'Harmattan, 2010. Emmanuel Kant utilise le terme depuis l'*Essai sur les maladies de la tête* (1764), jusqu'à l'*Anthropologie* (1798). Le terme désignerait chez lui plusieurs choses : « illusion, confusion pathologique, orgueil, volonté de l'illimité et de l'immédiateté et définie surtout par rapport à la rationalité comme « raison négative ». Michel Foucault traduit le terme, dans l'*Anthropologie*, par exaltation, Alain Renaut, dans la première *Critique*, par exaltation de l'esprit. Ce serait Luther qui aurait utilisé le terme de manière péjorative, pour déprécier « les idées chimériques de ceux dont il convenait de faire des hérétiques » (M.Schaub, *Müntzer contre Luther*, cité par Allouche, p.12).

¹⁵ Macherey, *art.cit.*.

¹⁶ *id.* : « de son côté, la littérature s'inquiète de l'emprise que la philosophie pourrait prétendre exercer sur elle, par exemple en interprétant de force ses productions dans un sens favorable à leur récupération théorique, tentative dans laquelle elle diagnostique à juste titre une altération de son projet spécifique, qui est d'une tout autre

son jugement, en se rendant disponible à d'autres évidences, lesquelles permettent ensuite de faire apparaître ce que l'expérience de l'entre-soi comporte d'arbitraire et de non interrogé. Le discours philosophique a, comme le discours sur les cultures étrangères, quelque chose à gagner à prendre ainsi le parti de *se laisser interroger* à partir d'un « ailleurs », en l'occurrence ici l'œuvre littéraire de D. H. Lawrence. De ce point de vue, les critiques sur la manière lawrencienne de penser (chez Woolf ou Russell par exemple) pourraient apparaître comme des formes d'ethnocentrisme, des refus *a priori* d'apprendre de nouvelles manières de douter de ce qui nous semble évident quant à la nature de la pensée¹⁷. Il s'agira dans ce travail de tâcher d'éviter à tout prix ce mode de dénégation - en « suivant » au contraire les propositions de Lawrence dans leurs rythmes et leurs caractères propres -, de suspendre son jugement quant à la manière dont une pensée *doit* être formée et se déployer, pour ensuite seulement examiner d'un point de vue philosophique dans quelle mesure cette « dérive¹⁸ » ou ce « voyage¹⁹ » peut fournir de nouvelles manières de douter, de comprendre et de penser.

Cette méthode (au sens étymologie d'un chemin (*hodos*), d'une direction (*meta-*) de recherche) suppose de suspendre certaines habitudes de lecture. Une « lecture philosophique », grossièrement qualifiée, se caractérise en effet par une attitude d'*examen*²⁰. Si une telle lecture n'est pas toujours pertinente, c'est que certains discours ne sont pas justiciables d'un examen philosophique – ainsi du mythe ou du poème (Platon reprochait déjà aux poètes d'être incapables de justifier rationnellement leurs productions, de dire le vrai ou le faux sous le coup d'une

nature ».

¹⁷ François Jullien, *L'inouï : Renverser ce si lassant réel*, Editions Grasset & Fasquelle, 2019. L'auteur a une formule heureuse pour évoquer le fait de « remonter dans l'impensé de sa pensée, de ce que l'on sait douteux à ce dont on ne sait pas douter ». Il s'agit bien d'inventer des dispositifs permettant de réussir à douter de ce qui n'apparaît indubitable que parce qu'on ne sait pas en douter. On peut ajouter que ces dispositifs ne peuvent pas être simplement « logiques », comme l'a bien vu Foucault à propos du doute cartésien : il ne suffit pas d'avoir des *raisons* de douter pour *effectuer* le doute, il faut encore parvenir à se qualifier comme sujet capable d'opérer effectivement ce doute. C'est pourquoi il est nécessaire d'en passer par l'examen de la folie et du rêve. Michel Foucault, « Mon corps, ce papier, ce feu » (1972), *Dits et Ecrits* II, texte n°102.

¹⁸ Platon parlait, à propos de la recherche philosophique, de l'importance de l'errance (*planè*), inséparable d'un temps passé à examiner différentes hypothèses, sans courir au plus pressé comme la pratique de la vie l'exige le plus souvent. « Errance » est le dernier mot de l'*Hippias Mineur*, pour évoquer une pratique du savoir plus difficile que celle qui est proposée par les sophistes. C'est aussi le terme utilisé par Socrate pour parler de l'enquête qu'il mène auprès des savants, racontée dans l'*Apologie*. Le terme errance (*planè*) est en 22a : « Il me faut vous décrire dans les détails l'errance qui fut la mienne ». Cette errance est une composante essentielle de la pensée telle que Platon la figure.

¹⁹ Il n'est pas anodin, pour la forme que prend sa pensée, que Lawrence soit aussi un très grand voyageur. Sur ce point cf. Fiona Fleming, *La figure de l'étranger dans l'œuvre de D. H. Lawrence : la puissance créatrice et transformatrice de l'étrange*, Thèse de doctorat, Paris Nanterre, 2016.

²⁰ Le terme utilisé par Platon pour décrire le mode d'interrogation socratique, *elenkhos*, est traduit par examen ou réfutation. L'examen philosophique consiste à questionner une opinion en exigeant de celui qui la soutient qu'il la justifie rationnellement (*didonai logon*, comme dit le grec : donner le logos, justifier en raison).

inspiration, sans savoir qu'ils le disent et surtout sans pouvoir en rendre raison²¹. On peut y voir plus généralement le signe d'une forme d'échec de l'examen face à certains types de discours). Examiner ces discours avec l'œil du philosophe conduit à voir en eux des « contes pour enfants », des « mythes » au plus mauvais sens du terme, c'est-à-dire des discours rationnellement immatures ou pré-philosophiques.

Il ne s'agit pas pour autant de blâmer une étroitesse d'esprit qui serait l'apanage de la philosophie. Les philosophes ont appris à reconnaître l'existence de régimes d'intelligibilité différents de ceux qui valent d'ordinaire en philosophie – de même que les cultures « européennes » ont appris à se méfier de leurs réflexes ethnocentristes et à cesser de se penser comme les normes ultimes de toute évaluation culturelle et épistémique possible²². Peut-on aborder des textes littéraires en fonction des normes qu'ils imposent eux-mêmes à leurs lecteurs (même si aucune production culturelle ne peut prétendre réinventer *toutes* les normes et conventions qui régissent sa réception), et utiliser ensuite cette « étrangeté » pour interroger l'ordre philosophique ? Il n'y a rien de particulièrement neuf à procéder ainsi : l'histoire de la philosophie est semée de telles confrontations du discours philosophique avec des discours étrangers (qu'ils soient scientifiques, religieux, artistiques, politiques, rhétoriques, etc.²³) – à tel point qu'on peut se demander si toute philosophie n'en passe pas *nécessairement* par une confrontation avec d'autres formes de discours.

Il faut toutefois distinguer ici deux manières de considérer ce rapport aux discours autres. On peut d'une part envisager le discours étranger comme faire-valoir fournissant seulement, telle la question posée au conférencier, l'occasion de préciser sa singularité en se dissociant de perspectives voisines. C'est ainsi que Platon figure la singularité du discours de Socrate en le confrontant à celui des sophistes²⁴. Le discours étranger serait de ce point de vue, comme l'altérité dans la dialectique hégélienne, le médiateur permettant d'accéder le plus efficacement à sa propre singularité. La pensée correspondant à cette posture n'existe pas en vase clos, elle n'est

²¹ Platon, *Ion*.

²² La question des normes épistémiques est une forme particulièrement sensible du problème de la pluralité des cultures. Faut-il pousser le perspectivisme jusqu'à relativiser nos normes de rationalités (et où s'arrêter ? Peut-on légitimement considérer que le principe de contradiction, par exemple, est dépendant d'un certain arrière-plan culturel, et qu'il n'a, pas plus que la religion chrétienne ou la morale kantienne, de portée absolument universelle ? Sur ces questions cf. Claudine Tiercelin, « La valeur de la connaissance », Cours du 18 mai 2011 au Collège de France. URL : <https://www.college-de-france.fr/site/claudine-tiercelin/course-2011-05-18-14h30.htm>. Joëlle Proust, « Les normes épistémiques varient-elles avec les cultures ? », Conférence à l'ENS, 2011. URL : <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=446>.

²³ C'est ce que montre avec force l'enquête de Socrate dans l'*Apologie* : Socrate va chercher à comparer son mode de discours à d'autres : le technicien, l'artiste, le politique, pour chercher en quoi son mode d'examen et son discours possède de différent.

²⁴ Le rapport entre le Socrate de Platon et la sophistique est loin de se réduire à cette opposition tranchée. Monique Dixsaut, « Images du philosophes », *Kléos*, 4, 2000.

pas un solipsisme, mais sa dynamique relève malgré tout d'une forme de monologue ou d'affirmation de soi – elle ne se heurte aux autres que pour mieux de déployer elle-même.

Il est possible d'envisager une autre forme de pensée, pour laquelle le rapport à l'altérité serait beaucoup plus essentiel. Dans une telle perspective, la pensée serait, de manière *constitutive*, en rapport avec une forme d'altérité²⁵. Philosophe, ce serait toujours faire l'effort de « penser autrement », et pour cela nouer des dialogues avec toutes sortes de discours étrangers. Le principe méthodologique minimal que l'on peut attendre du philosophe, dans une telle perspective, serait la suspension de la validité de ses catégories de réflexion, et l'intention d'épouser le mieux possible une perspective différente, en lui « laissant sa chance », pour ensuite seulement « revenir à soi », enrichi d'un point de vue nouveau sur le monde et sur soi-même – *changé* comme peut l'être celui qui revient d'une fréquentation prolongée avec un environnement dépayçant ou une culture étrangère. Une telle pensée pourrait être caractérisée par le fait qu'elle repose sur un *désir d'altérité*. Ce goût, pour être socialement identifiable dans l'espace social²⁶, n'en demeure pas moins mystérieux. Comment expliquer, en effet, que certains individus prennent plaisir, non seulement à sortir de chez eux pour explorer le monde, mais aussi et surtout à contempler le monde *avec les yeux d'un autre* ? Pourquoi ne pas se contenter de « rester chez soi » et développer les ramifications de sa pensée sans avoir à adopter les yeux d'un autre (ou la vie d'un autre), autrement que pour justifier ses propres vues ? En quoi, plus particulièrement, l'activité de penser a elle-même besoin d'un contact avec une altérité – d'une *altération* – pour se déployer ? Car ce qui peut à la rigueur se comprendre dans le cas du poème (« il s'agit de faire l'âme monstrueuse²⁷ ») devient plus obscur en ce qui concerne la pensée. « L'âme monstrueuse » est-elle en effet la mieux placée pour penser ? Mais surtout d'où vient le *plaisir* que l'on peut trouver à se perdre ainsi soi-même dans des discours qui ne sont pas les

²⁵ On peut comprendre ainsi les formules de Foucault sur la pensée du Dehors, même si le Dehors en question se définit (c'est en tout cas l'interprétation de Deleuze) comme étant en excès sur toute extériorité situable – ce qui n'est pas le cas ici.

²⁶ Pierre Bourdieu, *La distinction*, Les Editions de Minuit, 1979. Bourdieu circonscrit le goût pour l'originalité ou l'exotisme, aussi bien en cuisine que dans le choix de ses amis. Sans surprise, ce sont les classes moyennes « intellectuelles » (possédant un capital investi davantage dans des formes culturelles), et dans une moindre mesure la « petite bourgeoisie nouvelle », qui développent particulièrement ces goûts pour « l'autre » (qui peut prendre des formes aussi variées que l'aide aux migrants, l'écoute des « musiques du monde », la pratique du voyage en immersion, la lecture de récits de voyage ou d'études ethnographiques, etc.). Bourdieu justifie socialement ces goûts en parlant, concernant la cuisine, d'une « originalité à moindre coût économique qui oriente vers l'exotisme ». Il faudrait alors poser la question de la justification, pour certaines fractions de la société, de ce goût pour « l'originalité ». S'agit-il seulement d'une manière économiquement peu coûteuse de se valoriser socialement, en vertu d'une forme d'élitisme culturel ?

²⁷ Rimbaud, Lettre à Paul Demeny (Lettre du voyant, 15 mai 1871). Rimbaud évoque explicitement la pensée (« j'assiste à l'éclosion de ma pensée »), mais souligne que le poète, en pratiquant « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » qui doit faire de lui « le suprême Savant », risque, « affolé », de « perdre l'intelligence de ses visions », même si « il les a vues ».

siens ? Proust parlait à ce propos d'un « bain de jouvence » : « Le seul véritable voyage, le seul bain de jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est²⁸ ». Il y aurait donc une fécondité vitale à boire à d'autres sources, comme pour une culture à se nourrir d'emprunts étrangers. Soit. Mais la question demeure malgré tout de savoir *pourquoi et comment* cette vision avec les yeux d'un autre peut produire un effet énergétique de ce type, et dans quelle mesure ce désir d'altérité peut-il être à l'origine d'une certaine manière de *penser* ? Est-ce que notre « modernité », avec les déclins des discours universalistes et la multiplication des systèmes catégoriaux qui l'accompagnent, n'exige pas avant tout ce type de pensée ?

Le postulat méthodologique d'une perspective « compréhensive » vis-à-vis d'autres discours s'impose doublement. D'une part parce que c'est en pratiquant une suspension du jugement que l'on peut espérer aborder la pensée littéraire sans préjuger de ce qu'elle est ou de ce qu'elle devrait être. Mais d'autre part ce « trouble dans les genres », pour parodier un titre de Judith Butler, n'est pas qu'un principe de méthode, *il est la réponse même à la question que nous posons*. En effet Lawrence, c'est notre hypothèse, pratique lui-même une pensée du mélange des genres, ne cessant de confronter des perspectives différentes, sautillant d'une vision à une autre, d'un type de discours à un autre, faisant surtout se croiser ces discours de manière à constituer une pensée proprement dialogique (dont la polyphonie au sens de Bakhtine n'est qu'un élément parmi d'autres). On peut ainsi reconnaître une proximité entre une certaine idée du travail philosophique (fondé sur un « désir d'altérité ») et la forme singulière que prend cette pensée chez un auteur « littéraire » (poète, romancier, essayiste) qui pense et écrit en Anglais au début du XX^{ème} siècle²⁹. Cette proximité au sein de la différence nous autorise à penser qu'une interrogation sur la manière lawrencienne de penser peut également présenter un intérêt du point de vue des *Lawrencian Studies*³⁰.

Mais comment « trouver les biais qui permettent de renouer entre [philosophie et littérature] des fils dont l'écheveau se déploie sur des lignes séparées et éventuellement

²⁸ Marcel Proust, *La prisonnière*, cité par Fiona Fleming, *op.cit.*

²⁹ Rappelons que Lawrence est né en 1885, et meurt prématurément en 1930.

³⁰ La question de la pensée de Lawrence est un espace étudié, bien que de façon marginale, au sein des études lawrenciennes. On peut citer par exemple Fiona Becket, *The thinker as Poet*, MacMillan Press, 1997, ou le livre de David Ellis et Howard Mills déjà cité, consacré aux textes « non fictionnels ».

divergentes³¹ » ? Comment « croiser » l'analyse littéraire et l'analyse philosophique, sans sombrer dans un mélange des genres douteux, où chaque type de discours détruit l'autre et où l'analyste risque de « tout mélanger » sans parvenir à donner des prises nouvelles sur les textes ? Que Lawrence lui-même mêle les genres dans ses œuvres, que sa pensée soit même inséparable de cet art du mélange, n'autorise pas le critique à mélanger librement les outils d'analyse qu'il mobilise pour son compte. L'avertissement a été clairement formulé à propos des concepts scientifiques : il est dangereux de prétendre, même métaphoriquement, les reprendre au sein du discours philosophique sans considération pour les problèmes particuliers, historiquement situés dans un champ disciplinaire précis, par rapport auxquels ils prennent sens et peuvent avoir une véritable fonction heuristique³². Il n'est donc pas question de reprendre telles quelles des analyses philosophiques pour les « appliquer » à Lawrence, ni de s'approprier sans un travail de conceptualisation des notions d'analyse littéraire comme celle de polyphonie ou de dialogisme.

Cette difficulté à faire dialoguer des champs disciplinaires différents rappelle les difficultés à traduire des concepts culturels d'une langue à une autre. Quel peut être l'intérêt qui justifie toutefois de s'obstiner dans cette voie, en dépit des raisons solides de s'*abstenir* de le faire ? À quoi sert, en somme, de croiser les approches littéraires et philosophiques ? Et que signifie même ici cette expression : « croiser les approches » ? S'agit-il de faire se *succéder* des analyses « plus philosophiques » et des analyses « plus littéraires », de façon à multiplier les perspectives, et par des ajouts successifs, comme des photographies différentes d'un même paysage, de faire apparaître une réalité dans sa richesse et sa complexité ? Ou peut-on essayer de faire passer les approches les unes *dans* les autres, plutôt que de passer des unes *aux* autres ? Et si oui en quel sens, en usant de quels moyens ? Le risque d'échec est sans doute plus grand que jamais : de ne rien éclairer, d'échapper aux questions importantes en changeant de registre discursif, de fournir des métaphores là où des concepts seraient nécessaires, de prendre la littérature de haut en prétendant en délivrer la vérité dernière à l'aide de concepts philosophiques déjà existants – la liste serait infinie. Mais l'intérêt de l'entreprise peut justifier que l'on prenne ce risque, en tentant de faire dialoguer deux manières de lire et d'analyser, et surtout deux manières de *faire*, deux *pratiques* différentes de la pensée : littéraire, philosophique.

Ce « dialogue » est d'autant plus légitime qu'il est, nous l'avons évoqué, constitutif d'une certaine manière typiquement lawrencienne de penser. Si Lawrence est un penseur, ce n'est pas en effet en tant qu'il prophétise (le « *preaching* » qui agaçait Virginia Woolf, et bien d'autres

³¹ Macherey, *art.cit.*

³² Alan Sokal et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Editions Odile Jacob, 1997.

lecteurs avec elle³³), mais plutôt en tant qu'il est capable, d'une manière remarquable, de changer de perspective, de multiplier les approches d'un même thème, et surtout de faire entrer en communication ces différentes perspectives – de les faire *dialoguer*. Par « dialogue » on entend ici une capacité à refléter différents points de vue, à les faire apparaître tels qu'ils existent pour d'autres points de vue, en fonction de différentes lignes d'intelligibilité. Le roman est peut-être l'espace privilégié où un dialogue peut se constituer, au-delà des échanges directs entre personnages (le « dialogal »), dans une rencontre de discours hétérogènes qui ne cessent de s'appeler, de s'interpeler et de se répondre (le « dialogique »). L'hétérogénéité énonciative et la variété linguistique, constitutives de ce que Bakhtine a nommé « roman polyphonique », jouent un rôle fondamental dans cette conception de la pensée.

Or, si le discours littéraire lawrencien est à ce point capable d'hybridation, la réflexion philosophique ne peut-elle bénéficier à sa manière de ce jeu de reflets, pour en tirer une force de dégagement, une distance nouvelle par rapport à certaines évidences discursives qui lui demeurent attachées ? Est-il possible de se glisser dans le jeu ondoyant du roman (ou d'autres formes « littéraires »), pour circonscrire le lieu d'une pensée de l'écart, d'une pensée qui se déploie entre des perspectives différentes, à la faveur du « bougé » par lequel on passe de l'une à l'autre, sans donner pleinement raison à aucune d'entre elles, mais en se nourrissant du passage, invitant chaque perspective à se considérer avec les yeux d'une autre, voire de cent autres, de façon à avoir les mille yeux d'Argus pour fragmenter et multiplier indéfiniment son regard et sa compréhension ? La pluralité du discours romanesque est une *chance* pour la réflexion philosophique – elle qui est toujours à la poursuite d'une prise ou d'une reprise différente, d'une distance permettant de faire apparaître ce qui se glisse dans les plis discrets de l'évidence. Le roman polyphonique lawrencien incarne le mouvement de la pensée et donne à voir ce que cela signifie de penser dialogiquement. Mais il revient à la philosophie d'interroger le statut de cette pensée, que le texte littéraire pratique sans toujours s'intéresser aux implications philosophiques qu'il fait naître. Il n'est pas question pour autant de chercher une pensée littéraire « au-delà » des textes, ou dans l'esprit supposé de ceux qui les écrivent. L'objet d'étude est bien « la pensée que produit la littérature, et non celle qui, plus ou moins à son insu, la produit³⁴ » : pensée d'après l'écriture plutôt que supposée précédant l'écriture dans l'esprit de l'écrivain. Le discours

³³ F. R. Leavis trouvait par exemple que *Aaron's Rod* était le pire roman de Lawrence, du fait de « *the direct presence of Lawrence's preaching* ». F. R. Leavis, *Thought, Words and Creativity : Art and Thought in Lawrence*, p.29. John Worthen parle, plus généralement, de « *the charge made by many critics that Lawrence habitually damages his novels by making them preach and prophesy* ». John Worthen, *D. H. Lawrence and the Idea of the Novel*, MacMillan Press, 1985 [1979], p.113.

³⁴ Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature ?*, PUF, 1990, p.196.

philosophique doit accepter de se laisser suffisamment « conduire » par le texte littéraire, en laissant son altérité infuser en lui assez longtemps pour réussir à être changé par lui. C'est à cette condition qu'il pourra ensuite exiger (retrouvant ainsi une posture de maîtrise qu'il lui est si difficile d'abandonner) des analyses littéraires qu'elles l'aident à répondre à des questions qu'elles ne se posent pas spontanément – ou pas dans les termes dans lesquels le discours philosophique les pose. Il ne s'agit pas, ce faisant, d'« attaquer » le discours philosophique, en lui reprochant une forme d'étroitesse d'esprit, de sécheresse ou d'intellectualisme excessif. Il s'agit plutôt de demander : comment ce qui s'est constitué historiquement comme discours philosophique peut dire le fait littéraire en tant qu'acte de pensée, et comment la littérature peut en retour proposer une image de la pensée que la philosophie ne peut pas penser à partir de ses outils traditionnels ?

La pratique philosophique se définit depuis Socrate par différence avec le savoir des experts. Penser n'est pas savoir, et la question de la dimension épistémique de la littérature³⁵ n'est pas directement notre objet. Dans le sillage de Martha Nussbaum et des travaux qui continuent de développer l'idée d'une « connaissance de l'écrivain³⁶ », il est vrai que le « savoir » en question, de type exploratoire et moral, ressemble parfois davantage à ce qu'on entend par *penser* que par *savoir*. Pour autant la différence entre pensée et savoir mérite d'être maintenue, et nous soutenons que la littérature de Lawrence est une littérature pensante, au double sens où elle raconte le déploiement d'une pensée et où elle incite le lecteur à reprendre ce chemin de pensée.

Ajoutons qu'il existe certainement des conditions sociales qui pèsent sur les tentatives de définition de la pensée. S'il serait naïf de penser ces conditions comme des déterminants univoques et systématiques, il serait plus naïf encore de prétendre que la pensée n'a que faire de ces déterminations « impures », même si la philosophie, qui « tient au privilège qu'elle expose³⁷ » (au double sens où elle y est attachée et où c'est ce privilège qui la soutient, qui la « fait tenir ») s'est souvent définie elle-même à partir d'un partage exclusif entre une pensée « pure » et tout ce qui n'est « que » littérature. Sans vouloir inverser le rapport de force pour faire de la littérature – selon le reproche que Bouveresse adressait aux philosophes

³⁵ Sophie Klimis et Laurent Ven Eynde, *Littérature et savoir(s)*, Littérature et savoir(s), Bruxelles, Presse de l'université de St Louis, 2002. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pusl.20304>. Les auteurs distinguent trois questions enchâssées : « l'œuvre littéraire peut-elle prétendre à la connaissance, au savoir ? Si tel est le cas, comment se définit l'originalité du savoir littéraire ? Enfin, quelle relation le savoir littéraire peut-il entretenir avec les autres formes de connaissance, notamment les discours théoriques des sciences humaines ? »

³⁶ C'est le titre d'un livre de Jacques Bouveresse, dans lequel il est beaucoup question de Martha Nussbaum.

³⁷ Jacques Derrida, *Du droit à la philosophie*, Editions Galilée, 1990, p.12.

« postmodernes » - un « genre suprême³⁸ », on peut rappeler l'inégale légitimité du discours philosophique et du discours littéraire dans l'espace culturel et social. Un dialogue fécond ne doit pas oublier les inégalités qui le structurent, sans quoi il ne peut susciter qu'une méconnaissance qui risque de céder la place à des comportements de plus en plus agressifs³⁹. Lawrence, fils de mineur confronté aux figures les plus légitimes du savoir légitime de son temps (Bertrand Russell notamment⁴⁰), est peut-être un auteur qui permet plus qu'aucun autre de ne pas oublier la réalité des rapports de force, même les plus habilement déniés, qui travaillent toute interrogation sur les définitions, en particulier lorsqu'il est question d'un objet aussi investi de prestige que la pensée (et du « rôle⁴¹ » corrélatif de « penseur » professionnel que l'on peut être tenté de s'attribuer). Définir la pensée, c'est se heurter à la question du « droit à la pensée » (des jeux de confiscation, de légitimation institutionnelle, d'exclusion, etc.). A-t-on le « droit » de présenter Lawrence comme un penseur, et quelles normes sociales (relevant de quel « ordre du discours⁴² ») risque-t-on d'enfreindre en le faisant ? Pourquoi le destin social singulier de cet écrivain d'origine populaire permet de justifier certains « choix », notamment concernant la manière de penser et d'exposer sa pensée ? Ce sont des questions qui se posent lorsqu'il s'agit d'interroger un écrivain d'origine populaire comme Lawrence.

Mise en garde et plan d'ensemble

Parmi les difficultés inhérentes à ce projet, la quantité de textes à maîtriser (philosophiques et littéraires) n'est pas la moindre, ne serait-ce que par le travail nécessaire pour se familiariser avec les 48 volumes que comporte l'édition de Cambridge des œuvres complètes de Lawrence (que Catherine Carswell, son amie et biographe, décrivait comme « *the most*

³⁸ Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone, 2008.

³⁹ Nietzsche, : « la familiarité irrite chez un supérieur, parce qu'on ne peut pas la lui rendre », *Par-delà Bien et Mal*, IV, §182.

⁴⁰ Bien que la rencontre des deux hommes ait lieu à une époque où Russell est marginalisé du fait de son engagement pacifique pendant la Guerre (qui lui vaut de se faire renvoyer du *Trinity College* et de séjourner six mois en prison). Sa très grande légitimité apparaît toutefois dans son origine aristocratique et cultivée (son parrain était John Stuart Mill, il siégera à la Chambre des lords à partir de 1931), sa pratique des mathématiques et de la philosophie (disciplines les plus « pures » et les plus « nobles »), et finalement dans sa consécration publique, avec notamment un poste de professeur à Cambridge, l'ordre du mérite en 1949 et le prix Nobel de littérature en 1950.

⁴¹ Jonathan Daudey, « Dialogue entre Sandra Laugier et Geoffroy de Lagasnerie », *Un philosophe* (revue en ligne), 2017. Sandra Laugier : « est-ce que ce n'est pas un certain profil et un certain rôle que l'on revendique quand on parle de « penser » ? ». URL : <https://unphilosophe.com/2017/02/09/dialogue-entre-sandra-laugier-et-geoffroy-de-lagasnerie-notre-role-est-dinterroger-les-formes-de-la-pensee-12/>

⁴² Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971.

*prolific writer our country has had since Sir Walter Scott*⁴³ »). Un travail collectif aurait permis d'éviter de survoler ainsi des questions aussi différentes que le statut du sujet pensant ou l'usage de la métaphore chez Lawrence. Chaque sujet abordé ici a souvent fait l'objet de plusieurs ouvrages de spécialistes, et aurait pu aisément constituer l'objet d'une thèse à part entière. L'ambition de traiter différents sujets nous a empêché d'approfondir comme nous le souhaitions. Si le spécialiste est, selon une définition plaisante, celui qui sait à peu près tout sur presque rien, nous n'avons malheureusement pas réussi à faire un véritable travail de spécialiste. C'est un des risques de la pratique interdisciplinaire que de se disperser, au point de devenir incapable de tenir un propos précis et informé sur quelque sujet que ce soit. Mais c'est également une limite du discours philosophique de tendre à se refermer sur lui-même, de critiquer d'autres formes de savoir sans avoir à faire l'effort d'analyser leurs formes et leurs contenus⁴⁴. Pour éviter cela il nous a fallu tenter de nous approprier les instruments de l'analyse littéraire (chapitre 3 et 4) ou de l'univers des sciences affectives (chapitre 2), même si c'est souvent de façon maladroite et avec des gaucheries de débutant. Ce regret exprimé, et sans croire qu'il puisse suffire à dédouaner en quelque façon nos insuffisances, nous pouvons distinguer les six chapitres qui constituent ce travail :

Il s'agit d'abord de montrer (chapitre 1) la légitimité d'étudier Lawrence en tant que penseur, en s'intéressant à la notion d'*idée*, telle qu'elle est notamment utilisée dans les lettres écrites pendant la Guerre et dans les essais. Contre une lecture anti-intellectualiste, qui ne retient de Lawrence que son hostilité à toute forme d'« idéalisme », nous cherchons à montrer que l'*idée* est posée par Lawrence comme un médiateur indépassable de tout accès au monde, qu'il s'agisse de l'accès à soi, aux réalités extérieures ou aux autres. Loin que l'*idée* soit un vecteur de trahison d'une expérience supposée « directe » ou « primitive », elle apparaît clairement dans plusieurs textes comme la condition de toute expérience, y compris de toute expérience affective. Si bien que l'activité de penser conditionne tout progrès de la pratique, et se trouve ainsi chargée d'une

⁴³ Catherine Carswell, *The Savage Pilgrimage* [1932], Repris dans *The Complete Works of D. H. Lawrence*, Delphi Electronical Edition, 2012.

⁴⁴ Michel Foucault, « Réponse à Jacques Derrida », Dits et Ecrits II, texte n°104. « la philosophie se présente comme critique universelle de tout savoir, sans analyse réelle du contenu et des formes de ce savoir ». Une manière typique de cette façon de faire est celle de Heidegger, qui prétend toujours se situer en amont des questions technico-scientifiques, et déjà chez Husserl la pratique de l'*Epokhê*, qui permet de disqualifier a priori tous les discours non-philosophiques au nom de leur « naïveté » (« La faute contre la philosophie est par excellence naïveté » note Foucault), puisqu'ils oublient d'interroger la « thèse de l'existence du monde ». Le discours philosophique trouve ainsi une manière comode d'éviter « tout rapport à aucune extériorité », se dégageant ainsi du risque d'être lui-même objectivé. Foucault évoque au contraire sa « désinvolture à l'égard de la philosophie », et conclut ainsi : « c'est bien ainsi sous les espèces de l'interlocuteur naïf que la philosophie s'est représentée ce qui lui était extérieur. Mais où est la naïveté ? »

importance considérable, notamment d'un point de vue éthique et politique.

Cette notion d'idée nous conduit ensuite (chapitre 2) à nous intéresser à ce que certains théoriciens des sciences affectives ont nommé « concepts émotionnels ». Le brouillage moderne de la distinction classique entre la raison et les passions, la reconnaissance de la portée épistémique de certaines expériences émotionnelles, la nécessité de donner forme à des variations affectives à l'aide de *concepts* d'un genre particulier, tout cela permet de jeter une lumière neuve sur ce que Lawrence nommait une « *logic of emotion*⁴⁵ ». Si la pensée n'est plus l'autre des émotions, comme des données toujours plus abondantes issues des sciences affectives semblent le confirmer depuis soixante ans au moins, la pensée romanesque doit être la première à bénéficier de cette reconfiguration : émouvoir et donner à penser n'incarnent pas des fonctions antagonistes du discours, mais des dimensions différentes qui ne cessent de s'entrecroiser. Ce rapprochement n'est pas sans évoquer les exigences rhétoriques les plus classiques de lier, dans un discours bien construit, l'art d'enseigner à celui d'émouvoir (comme on le répète en latin : *docere, movere, placere*). Pourtant le discours lawrencien est loin d'être toujours *plaisant*, il n'*instruit* guère (Lawrence ne cesse de fustiger le « didactisme⁴⁶ »), et même, il faudra y revenir, donne peu d'occasions au lecteur de s'*émouvoir*. De quelle manière singulière se nouent alors les émotions, le savoir et la pensée dans l'œuvre de Lawrence ?

Le chapitre 3 s'intéresse au statut particulier d'un recueil de poème intitulé *Pansies* (1929), que Lawrence présente explicitement comme un recueil de pensées. Cet ouvrage fournit l'occasion d'interroger la participation de ce que Jakobson nommait la « fonction poétique du langage » à l'élaboration de la signification. D'une part il faut se demander en quel sens les images discursives contribuent à la pensée. La question du statut de l'imagination et du rôle des images est classique en philosophie, mais elle prend un relief singulier à être abordée à partir d'un régime d'écriture qui *revendique* l'usage des images – là où le discours philosophique en est depuis toujours *embarrassé*. Peut-on questionner le statut de l'image (poétique ou romanesque) en faisant droit à cette méfiance traditionnelle de la philosophie à l'égard des images ? D'autre part, comment l'« épaisseur » du langage participe-t-elle à l'élaboration de la signification ? Jakobson parlait à propos de la paronomase d'un effet d'*attraction sémantique* - c'est-à-dire d'une transformation du sens par la proximité phonique de deux termes ou de deux expressions. Le rythme des phrases et les effets prosodiques participent-ils à la pensée telle qu'elle se déploie dans les *Pansies* – et si oui en quel sens ? De telles analyses peuvent

⁴⁵ DHL, *Study on Thomas Hardy and Other Essays*, CUP, 1985.

²⁴⁶ DHL, « Foreword to the Privately Printed Edition of *Pansies* », *Complete Poems*, p.624 : « *not a didactic statement, but a true thought* ».

contribuer à faire apparaître le discours philosophique, non pas en tant que poème, mais du moins en tant que *pensée en prose*, participant aux effets de *signifiante* liés à l'importance de la fonction poétique du langage.

Le chapitre 4 pose la question, dans le cadre romanesque, et singulièrement dans *Women in Love*, de la polyphonie. En quoi l'hybridation du discours, le polyvocalisme, tout ce que Bakhtine a théorisé dans le roman (en particulier chez Dostoïevski), fournit à la pensée lawrencienne un mode particulier d'exposition, aux antipodes du « traité » ou de « l'exposé » ? En quoi les agencements énonciatifs permettent-ils de transformer la signification des idées énoncées (qui deviennent alors inséparables de leur contexte d'énonciation) ? Leibniz écrivait : « si quelqu'un réduisait Platon en système, il rendrait un grand service au genre humain⁴⁷ ». Qu'advierait-il à faire le pari de considérer au contraire les contextes d'énonciation comme inséparables des idées énoncées – si bien que « réduire Platon en système » serait simplement amputer sa pensée, la trahir et par-là en faire perdre l'intérêt principal ? De même qu'un poème ne peut être reformulé sans que sa signification se perde, on pourrait faire l'hypothèse qu'il en va de même d'un certain type de pensée, et notamment de la pensée littéraire telle qu'on la trouve déployée chez Lawrence. Cette pensée est disséminée à travers des énonciateurs multiples et des discours hétérogènes. Elle se développe de manière « éclatée », très différent de l'enchaînement logique idéal - que Descartes illustre par l'image d'une chaîne attachée au rocher d'une évidence inaugurale⁴⁸. Cette pensée « polyphonique », sans être aphoristique ou fragmentaire, se distribue dans un champ de force où des points de vue concrets, socialement situés, sont mis en demeure d'essayer de dialoguer – alors même qu'en dehors de l'espace de la fiction ces mêmes points de vue sont condamnés à l'évitement ou à la confrontation.

Cette réflexion sur la polyphonie nous conduit alors (chapitre 5) à poser le problème de l'imputation de la pensée à un sujet. *Qui pense ?* au juste, dans un roman de Lawrence ? Si on prend au sérieux les travaux consacrés à l'énonciation (dans le sillage de Bakhtine et Benveniste notamment), et si l'on accepte l'idée qu'une pensée énoncée, considérée comme acte de discours, prend un sens singulier en fonction de celui qui l'énonce, comment penser cet énonciateur dans le cadre du roman lawrencien ? Qu'est-ce que les jeux de masque qu'on y trouve (et qui trouvent leur pendant, en philosophie, chez Platon ou Nietzsche) *font* à la pensée ? Plus précisément, dans quelle mesure le sujet de la pensée est-il lui-même constitué à travers le

⁴⁷ Leibniz, Lettre à Rémond du 11 février 1715.

⁴⁸ Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, Règle troisième.

processus de pensée comme un « sujet pluriel⁴⁹ », si bien qu'il faudrait renoncer à le poser en sujet constituant (comme le fait encore trop souvent Bakhtine, et encore Oswald Ducrot à sa suite, en se laissant guider par la métaphore de l'« orchestrateur ») pour tenter d'en trouver les traces ailleurs, à mi-chemin entre une identité monolithique et une pulvérisation pure et simple de toute marque subjective. C'est ici une réflexion sur les catégories littéraires qui permet d'alimenter le débat philosophique sur le statut moderne de la subjectivité.

Nous interrogeons ensuite (chapitre 6) le passage de l'*étonnement*, comme catégorie fondatrice de la réflexion philosophique (placée par Platon à l'origine de toute philosophie), à ce que Lawrence tente de théoriser comme *Wonder*. De l'étonnement grec au *Wonder* lawrencien, peut-on repérer un « bougé », un effet de traduction culturelle qu'il serait fécond d'interroger et de faire travailler ? De quoi cet écart témoigne-t-il quant à l'image que l'on se fait de la pensée, et en quoi permet-il de jeter une lumière singulière sur la manière proprement lawrencienne de penser, ainsi que sur la manière dont il se représente l'activité de penser ?

Définitions

Tâchons avant de commencer de proposer quelques définitions, qui serviront de point de départ à la réflexion. Nous appelons *catégories* les types empiriques par lesquels notre expérience (comme celle d'autres vivants⁵⁰) est organisée. La catégorisation est une manière utile et efficace d'optimiser le traitement d'immenses quantités d'informations. Les catégories, au sens où l'on l'entend ici, sont donc culturellement et historiquement variables – et ne se confondent pas avec la définition philosophique des catégories (chez Aristote ou Kant notamment), comme principes organisateurs de toute expérience humaine possible. Nous parlons également de « cadres » de l'expérience et d'« effets de cadrage » pour désigner les changements qui peuvent advenir dans l'expérience du fait de l'adoption de tel ou tel « cadre » d'appréhension.

Nous appelons *concept* la représentation langagière d'une catégorie. Loin de l'usage technique que la philosophie fait de ce terme⁵¹, on l'emploiera d'abord simplement pour désigner des unités catégorielles langagières (sans poser pour l'instant la question du « réalisme » ou du

⁴⁹ Bernard Lahire, *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Nathan, 1998.

⁵⁰ Joëlle Proust, *Les animaux pensent-ils ?*, Bayard, 2003.

⁵¹ Jocelyn Benoist, *Concepts : Introduction à la philosophie*, Flammarion, 2013 [2010]. François Jullien, « Qu'est-ce qu'un concept ? », Conférence à la BNF, 12/11/2014. Chaire « L'Altérité » du Collège d'études mondiales.

« nominalisme », c'est-à-dire de la validité objective de ces concepts, de leur capacité ou pas à nous donner prise (c'est le sens étymologique de concept) sur monde « tel qu'il est »). De ce point de vue « bleu » est un concept, c'est-à-dire un instrument langagier permettant de prendre conscience et d'approfondir le fonctionnement d'une catégorie de perception, laquelle permet d'identifier différentes informations en les articulant autour d'un même principe d'unité.

Nous appelons alors *proposition conceptuelle* une manière possible de catégoriser l'expérience en s'appuyant sur des concepts, d'une manière différente de celle qui tend à s'imposer dans un certain contexte. Proposer par exemple que l'amour prototypique soit au carrefour de trois ensembles : une composante amicale, une composante passionnelle et une composante érotique⁵², peut, dans certains contextes, apparaître comme une proposition conceptuelle, c'est-à-dire une manière possible d'organiser l'expérience de manière consciente et volontaire, idéalement en obtenant un gain de cohérence. Une proposition conceptuelle peut être logiquement argumentée, comme c'est d'ordinaire le cas en philosophie, ou peut passer par des modes de persuasion différents, comme c'est le cas en littérature (usage du récit, transformation du cadre émotionnel, effets poétiques, etc.), mais aussi en peinture (une proposition conceptuelle en peinture soumet une possibilité de voir le monde autrement, d'organiser différemment sa perception visuelle).

Nous appelons enfin *pensée* le fait de produire ou d'examiner différentes propositions conceptuelles. Penser (mais ce n'est pour l'instant qu'une définition nominale, puisque c'est l'objet de notre étude) consiste à transformer les catégories de l'expérience et leurs représentations conceptuelles. Penser, c'est envisager différentes propositions conceptuelles, passer d'un mode conscient d'organisation de l'expérience à un autre. La pensée, en ce sens, est éloignée de la représentation kantienne qui en fait un acte de jugement. Juger, c'est décider quelle perspective adopter, quel concept privilégier. Un jugement produit des opinions, pas des pensées, et c'est bien des pensées qu'il est question ici.

⁵² Francis Wolff, *Il n'y a pas d'amour parfait*, Fayard, 2016.

Chapitre 1

STATUT DES IDÉES

1.1. L'idée comme nécessité anthropologique

L'activité de penser n'est pas d'abord pour Lawrence une affaire de spécialiste. Elle répond bien plutôt à une nécessité inscrite dans la condition humaine. Que la plupart des hommes soient incapables de produire des idées nouvelles et originales n'ôte rien à cette nécessité. Tout le thème du « spontané » ou du « naturel », que l'on croit pouvoir attribuer trop rapidement à un Lawrence en quête de « primitivisme » est par là mis en question.

It is no use retorting that most men don't think. It is quite true, most men don't have any original thoughts. Most men, perhaps, are incapable of original thought, or original thinking. This doesn't alter the fact that they are all the time, all men, all the time, thinking⁵³.

Tous les hommes sont concernés par la pensée parce que nul d'entre eux ne peut s'affranchir de l'omniprésence des idées dans la vie humaine. La pensée concerne tous les hommes du fait de la nécessaire médiation des idées dans le rapport que l'homme entretient avec le monde. La puissance de la pensée est d'abord l'envers d'une impuissance à se passer de cette médiation. L'homme *ne peut pas ne pas avoir d'idée*, ou comme le déclare Lewis à deux reprises dans *St Mawr* : « *a man's mind has to be full of something*⁵⁴ ».

C'est pourquoi la pensée, loin d'être en premier lieu la marque d'une origine suprasensible ou d'une dignité particulière, situe bien plutôt les humains sur l'échelle des êtres entre les bêtes et les dieux, « *a little lower than the angels*⁵⁵ ». L'homme serait divin s'il pouvait vivre immédiatement, sans la fatalité qui s'impose à lui d'en passer par ce détour ou cette médiation idéale. Ce n'est pas simplement le caractère discursif de la pensée qui pose problème pour Lawrence (qu'on opposerait à une pensée directe et intuitive réservée à Dieu ou aux anges), c'est le passage par l'idée, le fait même de penser, d'avoir un « entendement » (et pas seulement un entendement limité ou fini) qui trahit une faiblesse

⁵³ D. H. Lawrence (désormais DHL), « On Human Destiny », *RDP*, p.203.

⁵⁴ DHL, *SM*, p.110.

⁵⁵ DHL, *RDP*, p.203.

anthropologique, par rapport à une condition supra-humaine capable d'exister sans la médiation des idées. Ce n'est pas parce que sa pensée est bornée que l'être humain est moins parfait que les anges, mais parce qu'il est incapable d'un rapport direct avec le monde et doit en passer par la pensée.

Ce qui est visé en particulier, c'est le caractère « automatique » de l'enchaînement des représentations mentales. Car on aura beau chercher à se « vider la tête », on ne fera jamais que remplacer une représentation par une autre. L'universalité de l'idée vient en premier lieu de cette impossibilité pour la conscience de ne penser à rien, cette incapacité de s'affranchir de la présence envahissante et persistante des représentations mentales : « *the mind refuses to be blank*⁵⁶ ». Objectera-t-on le sommeil, demande Lawrence ? Mais dormir ne suffit pas à nous débarrasser de la pensée, puisque les rêves existent, ces fantômes qui hantent la conscience endormie : « *Man cannot even sleep with a blank mind*⁵⁷ ».

Et les enfants ? Et les fous ? Et les « primitifs » ? N'échappent-ils pas à cette nécessité de penser toujours ? Aucun n'y échappe, répond Lawrence, même si l'enchaînement des idées obéit chez eux à des lois différentes. Pour les enfants par exemple, c'est le caractère illogique des associations qui nous fait croire que chez eux l'esprit peut être sans idée : « *It is only that their few and very dominant young ideas don't make logical associations. A child's ideas are ideas hard enough, but they hang together in a comical way*⁵⁸ ». Même les bébés ne sont pas épargnés : « *a human baby, poor, tormented little creature, can't help getting an idea into his young head*⁵⁹ ».

La pensée n'est donc pas liée à l'âge adulte, ni à un supposé âge de raison. Elle n'est pas propre non plus à un mode de vie industriel, urbain et moderne. Les habitants des sociétés lointaines pensent eux aussi : « *no matter how wild, how savage, how apparently untamed the savage may be, Dyak or Hottentot, you may be sure he is grinding upon his own fixed, peculiar ideas*⁶⁰ ». Les idées des peuples traditionnels ne sont pas les mêmes que celles de l'homme politique londonien du début du XX^{ème} siècle, mais elles diffèrent finalement peu entre elles, et elles ont en tout cas cela en commun d'être des représentations mentales. Les variations ethniques n'ôtent rien à cette nécessité, pas plus

⁵⁶ *id.*

⁵⁷ *id.*

⁵⁸ DHL, RDP, p.204.

⁵⁹ DHL, *Education of the People*, III.

⁶⁰ DHL, RDP, p.203

que le statut social : « *the blackest savage in Africa is the same, in this respect, as the whitest Member of Parliament in Westminster*⁶¹ ». Lawrence va jusqu'à dire que les hommes préhistoriques avaient déjà des idées : « *In my opinion, the most prognathous cave-man was an ideal beast*⁶² », tant il est vrai que là où il y a des humains, il doit y avoir des idées, c'est-à-dire *a minima* des représentations mentales. Le fait d'avoir des idées ne dépend donc d'aucune circonstance particulière, c'est un caractère propre à l'humanité, une constante anthropologique – et peut-être par-là la marque d'une rupture avec le reste de la création⁶³.

Dire que tous les hommes pensent semble paradoxal, puisqu'il est certain que les penseurs professionnels ne sont pas nombreux. Lawrence n'entend toutefois pas ici par pensée la production d'idées originales, mais plutôt l'action de « moudre » au sein de la conscience des représentations mentales, c'est-à-dire de passer et repasser d'une idée à l'autre, même si les idées en question sont les plus usées et les plus banales qui soient. Un être humain peut tourner en rond autour de quatre ou cinq idées très simples, cela n'empêchera pas qu'on puisse dire de lui qu'il pense à longueur de temps. Il faut donc distinguer deux sens de la pensée : i) la circulation incontrôlée de représentations mentales (d'idées) existantes au sein de la conscience, ii) la production d'idées nouvelles. Tous les hommes pensent au sens i), très peu au sens ii). L'intérêt de cette distinction vient de l'articulation qu'elle permet. On peut dire en effet que la pensée au sens ii), la production d'idées originales (c'est-à-dire, nous y reviendrons, des hypothèses fécondes sur des modes de catégorisation de l'expérience), est le remède à la pesante nécessité anthropologique de la pensée au sens i) (avoir des représentations mentales). C'est parce que l'être humain ne peut s'empêcher d'avoir des représentations mentales que l'humanité a besoin de penseurs patentés pour lui fournir des idées plus adéquates.

1.2. Importance des idées pour l'action, critique de l'utopie spontanéiste

Tous les hommes sont attachés dans leur être même à l'existence de certaines idées. Plus

⁶¹ DHL, *RDP*, p.203.

⁶² DHL, *RDP*, p.203.

⁶³ Sur la question des « proto-représentations » chez certains animaux, et plus généralement de la question des représentations animales cf ; Joëlle Proust, *Les animaux pensent-ils ?*, Bayard, 2003.

précisément aucun homme ne peut agir autrement que guidé par des idées : « *man is controlled by his own ideas : there's no doubt about that*⁶⁴ ». Il ne faut pas comprendre que toutes nos actions seraient consciemment dirigées vers la réalisation d'une idée qui en serait le principe. Ce serait faire preuve d'un préjugé intellectualiste que Lawrence cherche précisément à combattre. Mais partir de la formule citée permet de dégager Lawrence d'une représentation « spontanéiste » violemment anti-intellectualiste qui lui est également étrangère. Il faut postuler à la fois que nos actions peuvent être justifiées par les idées qui les ordonnent sans être pour autant transparentes à elles-mêmes quant à leurs motifs explicites. Si on peut se tromper sur ce qui nous guide, c'est que les idées pratiques sont souvent inconscientes et susceptibles d'être recouvertes par d'autres représentations. Les idées ne guident pas l'action comme des représentations explicites prises comme but, mais plutôt comme des schèmes pratiques à demi inconscients ou des principes structurant tacitement l'expérience.

C'est ce caractère contraignant des idées, cette manière qu'elles ont de s'imposer comme des médiateurs indépassables entre l'humain et le monde qui rend toute spontanéité hors d'atteinte : « *man is never spontaneous*⁶⁵ ». Que l'homme *désire* par ailleurs être spontané ne change rien au fait qu'il en soit incapable, puisque c'est alors l'idée de spontanéité qui guide sa conduite. « *Nowadays we like to talk about spontaneity, (...) but our very spontaneity is just an idea. All our modern spontaneity is fathered in the mind, gestated in self-conscious*⁶⁶. »

Vouloir être spontané, c'est opérer une contradiction pragmatique, puisque toute volonté humaine est guidée, consciemment ou non, par une idée. Être guidé par l'idée de spontanéité n'est pas la même chose qu'agir spontanément, c'est-à-dire sans être guidé par aucune idée. L'être humain est « *pot-bound to his ideas*⁶⁷ », contraint à la nécessité d'ordonner son action à des représentations « abstraites » comme dit la version raturée du manuscrit : « *to fulfill abstract ideas* ». L'humain, écrit encore Lawrence, « *can only act in fulfilment of disembodied ideas* ». Ces formules rappellent un texte célèbre de Marx où il est question de la différence entre l'action humaine et l'activité animale : « ce qui distingue d'emblée le pire architecte de l'abeille la plus experte, c'est qu'il a construit la cellule dans

⁶⁴ DHL, RDP, p.205.

⁶⁵ *id.*

⁶⁶ *Id.*, p.203.

⁶⁷ *Id.*, p.206

sa tête avant de la construire dans la ruche⁶⁸ ».

Mais l'enfant demandera-t-on encore ? Et le simple d'esprit ? Ou encore l'homme des cultures lointaines ? Et même le néandertalien ? Sont-ils également incapables d'agir avec la spontanéité des animaux non-humains ? Lawrence répond d'un mot : l'innocence instinctive est définitivement perdue pour l'homme, et ce dès la plus tendre enfance. C'est parce que certains individus humains sont guidés par des idées que nous ne comprenons pas que nous imaginons qu'ils agissent spontanément. Ce que nous prenons pour un acte spontané n'est qu'un acte dont l'idée directrice nous échappe.

Le membre d'une culture « sauvage » est sans doute moins spontané qu'un chauffeur de bus londonien, va jusqu'à affirmer Lawrence, parce que les idées qui polarisent sa conduite sont plus rigides et plus limitées que celles qui guident le chauffeur de bus⁶⁹. Ainsi l'habitant de la brousse africaine a une vie mentale enchaînée à quelques idées fondamentales : « *his risk of death, his woman, his hunger, his cheftain, his lust, his immeasurable fear, all this are fixed ideas in the mind of the black savage*⁷⁰ ».

Peu importe ici que Lawrence fasse preuve de préjugés colonialistes qui nous semblent choquants. Peu importe également qu'il se fonde sur des connaissances ethnologiques insuffisantes et périmées, comme les travaux de Frazer. L'intuition principale peut demeurer valable malgré tout, qui veut que tout comportement humain soit attaché à des idées. Que la « pensée des sauvages » se révèle aux yeux de l'ethnologue⁷¹ bien plus complexe que ce que suppose Lawrence ne change rien au fait que les habitants des sociétés premières agissent en fonction d'idées plutôt que d'inspirations ou de purs mouvements instinctuels. L'ethnologie moderne ne remet pas en cause l'affirmation de Lawrence, elle la confirme plutôt en détruisant définitivement l'idée d'un « bon sauvage » guidé par ses instincts naturels. Lorsque Philippe Descola présente la notion même de « nature » comme une construction culturelle particulière, il relègue une conception simpliste de la spontanéité au rang d'artifice théorique⁷². La nature est une idée, tout comme la spontanéité en est une. Pour le dire avec Lawrence, l'innocence naturelle du « bon sauvage » qui exprimerait les mouvements même de la nature est une fiction : « *Let*

⁶⁸ Karl Marx, *Le Capital*, III, VII, 1, Editions électronique Culture Commune, 2012.

⁶⁹ DHL, *RDP*, p.203.

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ Claude Lévi-Strauss, *La pensée Sauvage*, Plon, 1962. Lévi-Strauss précisait bien que la pensée sauvage n'était pas la pensée des sauvages, mais une forme alternative d'organisation des représentations, qui continuait de fonctionner même dans l'esprit du savant occidental.

⁷² Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, 2005.

us dismiss the innocent child of nature. He does not exist, never did, never will, and never could⁷³ ». De sorte que l'enfant n'est en aucun cas chez Lawrence un modèle. À propos des trois transformations décrites par Nietzsche dans *Zarathoustra* Lawrence écrit à son ami Kotelianski : « *I understand Nietzsche's child. But it isn't a child that will represent the third stage : not innocent unconsciousness : but the maximum of fearless adult consciousness*⁷⁴ ». On ne peut être plus clair. Pour Lawrence la figure de l'enfant n'est en aucun cas un modèle pour l'adulte mais plutôt un risque de régression, comme c'est le cas de Clifford Chatterley, qui s'accroche au sein de Madame Bolton à la fin de *Lady Chatterley's Lover*⁷⁵.

L'enfant n'est ni innocent ni spontané parce qu'il a lui aussi des idées : « *even children aren't spontaneous, not at all [...]*⁷⁶ », « *[The child] can't help acting on his idea : no matter what the consequences*⁷⁷ » (*can't help* est souligné dans le texte original). L'enfant agit autant que l'adulte *en fonction* (ou à partir de, *on*) ses idées. Il y a une tyrannie de l'idée à laquelle on ne peut échapper en se « libérant » simplement des idées. La seule « innocence » qui existe est celle du simple d'esprit, et elle n'a rien d'admirable puisqu'elle trahit pour Lawrence un défaut de vitalité⁷⁸. La simplicité d'esprit n'a rien de « pure », de spontanée ou de sacrée comme le laissent penser certaines traductions de l'évangile⁷⁹. Jamais Lawrence ne reproche à l'homme de trop penser, mais plutôt de ne pas assez penser, ou de penser mal (« *glib thought* »), avec trop de facilité. L'erreur fondamentale n'est pas de penser au lieu d'être, comme si la pensée était la négation d'une vitalité originaire et spontanée, l'erreur est de méconnaître la puissance de la pensée.

L'action humaine n'est donc jamais purement spontanée, parce qu'elle a toujours

⁷³ DHL, RDP, p.204.

⁷⁴ DHL, L2, p.546.

⁷⁵ André Topia, Introduction à la traduction française de *Lady Chatterley's Lover*, Folio Classique, 1993, p.39: Topia souligne « le lien indissociable entre l'enfant régressif et l'homme d'affaire efficace : l'efficacité de l'un est très exactement à la mesure de la régression de l'autre, comme deux processus devenus absolument interdépendants ».

⁷⁶ DHL, RDP, p.204.

⁷⁷ DHL, *Education of the People*, III.

⁷⁸ DHL, RDP, p.204. L'idéal « vitaliste », en particulier appliqué à la pensée, est l'héritage d'une conception « bourgeoise » de l'excellence, inséparable de la santé du corps, contre le principe aristocratique du « sang ». Cf. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Collection « TEL », Gallimard, 1976.

⁷⁹ Matthieu, 5, 3 (ce sont les premiers mots du Christ du « Sermon sur la montagne ». La Nouvelle Edition de Genève (1979) propose de traduire classiquement : « Heureux les pauvres en esprit, car le royaume des cieux est à eux ». Bien des variations de traduction existent : la Bible de Jérusalem (1973) parle de « ceux qui ont une âme de pauvre », la traduction œcuménique (1988) des « pauvres de cœur ». La traduction Segond 21 (2007) parle de « ceux qui reconnaissent leur pauvreté spirituelle », Couraqui (1985) des « humiliés du souffle », et la New Living Translation de « *those who realize their need for him* ». Le grec texte (l'original araméen, s'il existe, est perdu) donne : « Makarioi [bénis, heureux] oi ptôkoi [mendiants, pauvres, humiliés] tô pneumati [souffle, esprit, âme] ».

quelque chose à voir avec des idées. Les idées ne nous coupent pas nécessairement du monde, ne nous détournent pas de lui (même si elles peuvent aussi le faire à certaines conditions); elles sont au contraire une médiation indispensable et indépassable de toute ouverture humaine au monde.

1.3. Idées et émotions

Les idées ne dominent pas seulement l'action humaine, mais également la vie affective. C'est ce que rappelle un fragment de 1923 : « *Man is a thinking animal – domesticated – instincts gone. He is thought-bound – his emotions limited by his thoughts (...) his thoughts, willy nilly, dominate his emotions*⁸⁰ ». Les idées « dominant » les émotions parce qu'elles leur donnent une forme et une signification. L'idée est, pour l'affectivité aussi, une médiation indépassable. Prétendre affranchir les émotions de cette médiation de l'idée est tout aussi illusoire que de prétendre en affranchir l'action. Étant donné que l'homme *ne peut pas ne pas être* un être pensant, ses émotions sont, selon une image proposée par Lawrence, « mariées » à l'activité de l'esprit. Rien n'autorise donc à opposer frontalement l'intelligence et l'affectivité, ni à condamner la première au nom de la pureté supposée de la seconde. Lawrence n'est pas un défenseur d'une posture « émotiviste », qui opposerait des réactions affectives directe et sincères à des réactions « intellectualisées ». Les émotions ont besoin de l'esprit ou de l'intelligence (*mind*). Elles ne sont ni « libres » ni spontanées :

The emotions cannot be « free ». You can let your emotions run loose if you like. You can let them run absolutely « wild ». But their wildness and their looseness are a very shoddy affair. They leave nothing but boredom afterwards. Emotions by themselves become just a nuisance⁸¹.

Ce que nous apprend la nécessité d'une médiation idéale dans l'ordre de l'affectivité, c'est d'abord la nécessité de *cultiver* ses émotions : « *we have to cultivate our feelings. It is no good trying to be popular, to let a whole rank tangle of liberated, degenerate feelings spring up. It will give us no satisfaction*⁸² ». Mais cultiver ses émotions consiste en premier lieu à les reconnaître et les nommer, et par là à leur donner une forme et un sens. Nous

⁸⁰ DHL, *RDP*, p.386.

⁸¹ DHL, *RDP*, p.204.

⁸² DHL, « The Novels and the feelings », *STH*, p.205. La métaphore agricole d'une « culture de l'âme » se trouve chez Cicéron, qui l'identifie à la philosophie (*cultura animi philosophia est*).

verrons que certains courants des sciences affectives vont très loin dans le développement de l'hypothèse de « concepts émotionnels ». La littérature peut avoir un rôle essentiel à jouer dans la production de tels concepts.

Sont donc exclues par Lawrence aussi bien la spontanéité instinctive de l'action que la pure liberté émotionnelle. Dans les deux cas la médiation de l'idée est une nécessité. Mais pas plus que pour l'action, la médiation de l'idée ne doit être comprise comme un motif de se plaindre de la condition humaine. La médiation idéale est un pur *fait* qu'il n'y a aucune raison de juger, mais qu'il faut simplement reconnaître comme une part de la condition humaine. C'est pour Lawrence un point de départ, un principe anthropologique qu'il ne cherche guère à justifier. La lecture exclusive des œuvres de fiction risque de laisser au lecteur une impression anti-intellectualiste que les essais démentent radicalement.

1.4. Conséquence pratique : la révolte émotionnelle ne suffit pas

Une première conséquence intéressante de ces principes est la disqualification d'un certain type de révolte. En effet le refus émotionnel de la domination d'une idée, la résistance affective, ne fait qu'inverser le signe par lequel un individu est attaché à cette idée. Lutter pour une idée ou lutter contre elle, cela ne change finalement pas grand chose au fait principal, qui est que cette idée polarise l'action : « *to renounce a thing is to be subject to it. Reaction against any force is the complement of that force*⁸³ ». On ne se libère donc pas de l'emprise d'une idée en se révoltant contre elle. « *So there you are, poor man ! All you can do is to run round like an ass, either in one direction or another, round the fixed pole of a certain central idea, in the track of a number of smaller, peripheral ideas*⁸⁴ ».

Tourner autour d'une idée, c'est agir et sentir en fonction d'elle. Le révolté se contente de tourner en sens contraire, sans amoindrir la force de l'idée centrale, qui organise comme un centre un certain nombre d'idées « périphériques ». Soit l'exemple de l'amour développé par Lawrence :

You fall in love with a woman, you marry her, you have bliss, you have children, you

⁸³ DHL, Lettre à Catherine Carswell du 16 juillet 1916, L2, p.633.

⁸⁴ DHL, RDP, p.205-206

devote yourself to your family and to the service of mankind, and you live a happy life. Or, same idea but in the widdishins direction, you fall in love with a woman, you don't marry her, you live with her under the rose and enjoy yourself in spite of society, you leave your wife to swallow her tears or spleen, as the case may be, you spend the dowry of your daughters, you waste your substance, and you squander as much of mankind's heaped-up corn as you can.

The ass goes one way, and threshed out the corn from the chaff. The ass goes the other way, and kicks the corn into the mud. At the centre is the same idea: love, service, self-sacrifice, productivity. It just depends which way round you run⁸⁵.

La révolte est inutile tant qu'elle se contente de changer le signe émotionnel attaché à l'idée dominante. Elle peut bien apporter un soulagement éphémère, mais qui se révèle bientôt illusoire⁸⁶. Nul plus que Lawrence n'a dénoncé d'un même mouvement le conformisme étroit et la révolte anarchique⁸⁷. Le problème est moins la polarité de l'attachement que l'incapacité d'ordonner sa vie émotionnelle à l'aide de concepts adéquats. Le problème n'est pas d'être « pour ou contre » l'amour, mais de prendre conscience du caractère moralement vide du concept d'amour dont nous héritons. Le problème majeur, pour l'affectivité, vient de cette dépossession des termes qui ordonnaient l'expérience des générations passées. Ce sont les idées et les mots qui manquent. Lawrence dira la même chose à propos de la sexualité : le problème majeur n'est pas un problème pratique, mais un problème d'idée, de conscience, de formulation⁸⁸. La difficulté majeure, pour la vie émotionnelle, vient de l'absence d'un langage adéquat pour l'ordonner et la dire. « *We have no language for the feelings* », cela signifie que les mots qui existent sont curieusement vides et inefficaces. C'est ce que remarque Constance Chatterley :

⁸⁵ *Id.*, p.206

⁸⁶ *Id.*, p.205

⁸⁷ Cf. à ce propos le début de l'amusant poème « *Worm Either Way* » dans les *Pansies*, CP, p.349 :

« If you live along with all the other people
and are just like them and conform, and are nice
you're just a worm -

and if you live with all the other people
and you don't like them and won't be like them and won't conform
then you're just the worm that has turned,
in either case, a worm. »

⁸⁸ DHL, *Apropos of Lady Chatterley's Lover*, LCL : « this is the real point of this book. I want men and women to be able to think sex, fully, completely, honestly and cleanly. Even if we can't act sexually to our complete satisfaction, let us at least think sexually, complete and clear [...] Ours is the day of realization, rather than action. There has been so much action in the past, especially sexual action, a wearying repetition over and over, without corresponding thought, a corresponding realization. Now our business is to realize sex. Today the full conscious realization of sex is even more important than the act itself. » Michel Foucault cite une partie de ce passage comme exemple de l'exigence de faire parler le sexe : « Peut-être un jour s'étonnera-t-on. On comprendra mal qu'une civilisation si vouée par ailleurs à développer d'immenses appareils de production et de destruction ait trouvé le temps et l'infinie patience de s'interroger avec autant d'anxiété sur ce qu'il en est du sexe. » *Histoire de la sexualité 1*, Gallimard « TEL », p.207.

Connie went slowly home to Wragby. « Home ! » It was a warm word to use for that great weary warren. But then it was a word that has had its day. It was, somehow, cancelled. All the great words, it seems to Connie, were cancelled for her generation : love, joy, happiness, home, mother, father, husband, all these great dynamic words were half-dead now, and dying from day to day [...] It was as if the very material you were made of was cheap stuff, and was fraying out to nothing⁸⁹.

Dans un tel contexte, l'attachement comme la révolte n'ont aucun sens, puisque dans les deux cas les réactions affectives visent des réalités qui, comme ces étoiles lointaines dont le rayonnement continue de nous parvenir, sont mortes depuis longtemps. L'important n'est pas le type d'affect mobilisé, mais la réalité qu'ils visent.

C'est parce que les idées manquent et que les mots disponibles sont impuissants à dire l'expérience, que la production de concepts nouveaux est si importante. Il ne s'agit pas d'un luxe, comme s'il fallait d'abord s'occuper des problèmes « pratiques » pour envisager ensuite le niveau « théorique ». C'est la question même de la réalisation d'une vie vraiment humaine qui est posée par le sentiment de « vide » produit par les idées qui se présentent à l'esprit de Constance Chatterley comme aux membres de sa « génération perdue ».

La pensée, du fait du statut des idées, est étroitement corrélée à la vie émotionnelle et à l'action. Or *seule l'élaboration d'idées nouvelles permet de s'affranchir de la dépendance d'une idée*. Autrement dit, seule la pensée peut nous libérer de la « tyrannie » des idées vides, seule la pensée est véritablement libératrice. Car si l'homme ne peut vivre sans idée il peut toutefois, à certaines conditions, renouveler les idées qui organisent son expérience. Si des penseurs audacieux sont nécessaires, c'est parce que seule une idée nouvelle peut nous libérer du poids d'une idée ancienne. Cette « perte de concept⁹⁰ » (*loss of concepts*), selon l'expression d'Iris Murdoch, nécessite toutefois davantage que des conceptualisations philosophiques pour être conjurée – et c'est bien la question de savoir dans quelle mesure les œuvres littéraires participent à ce renouvellement conceptuel. Ce qui est nécessaire, là où les idées manquent, c'est de trouver de nouvelles *histoires*, de nouveaux ordonnancement de l'expérience. Quand Hermione suggère à Birkin que les modernes pensent trop et oublient de vivre spontanément, Birkin répond vigoureusement que le problème n'est pas lié à un excès de conscience et d'esprit, mais à une insuffisance, caractérisée comme le fait d'être « *imprisoned within a limited, false set*

⁸⁹ DHL, *Lady Chatterley's Lover* (LCL), CUP, p.62.

⁹⁰ Iris Murdoch, « Against Dryness. A Polemical Sketch », *Encounter*, 16, 1961, p.16-20. Cf. aussi les beaux commentaires de Cora Diamond, « Losing your concepts », *Ethics*, 98(2), 1988.

of concepts⁹¹ ». Sans doute le début du XX^{ème} siècle a-t-il fait sentir d'une manière particulièrement vive l'écart entre les concepts organisant l'expérience et la réalité de ce qui était en train d'advenir. La réponse à cet écart entre les idées et l'expérience, en tout cas, peut passer par la littérature, s'il est vrai que la littérature est capable de produire, à sa manière, des idées. C'était le sentiment de Murdoch : « *We need more concepts in terms of which to picture the substance of our being ; it is through an enriching and deepening of concepts that moral progress takes place*⁹² ». Or, selon elle, la philosophie moderne est impuissante à assurer ce renouvellement, c'est pourquoi la littérature est si importante : « *It is here that literature is so important, especially since it has taken over some of the tasks formerly performed by philosophy*⁹³ ».

1.5. Virtualité et actualisation de l'idée, du principe aux pensées en acte

Les idées ont donc une importance fondamentale pour la vie humaine. Pourtant Lawrence est en même temps, la chose est connue, extraordinairement critique vis-à-vis d'une position trop intellectualiste face à l'existence. Si les idées ont une valeur si particulière, c'est donc à condition d'en redéfinir la nature. Il existe en effet deux types d'idée : d'une part les idées achevées, représentations claires que l'on peut appliquer à loisir dans la pratique ; d'autre part des idées en devenir, virtuellement actives sans être explicites, qui informent sourdement l'expérience sans que l'on puisse les exprimer distinctement. Ces dernières ne peuvent pas fonctionner comme but explicite à la manière d'un projet ou d'un plan, mais guident pourtant l'action inconsciemment, en l'accompagnant plutôt qu'en la précédant. C'est pourquoi on peut apprendre de ses actions, c'est-à-dire reconnaître la réalisation d'une idée, la rendre plus claire ou plus explicite selon le principe, énoncé dans le style de Pierre Bourdieu, qui veut que « faire sans savoir complètement ce que l'on fait, c'est se donner une chance de découvrir dans ce que l'on a fait quelque chose que l'on ne

⁹¹ DHL, *Women in Love* (WIL), CUP, p.41.

⁹² Murdoch, *art.cit.*, p.20.

⁹³ Murdoch, *art.cit.*, p.20. On trouve une idée approchante chez Foucault : la littérature prenant le relai de certaines impuissances de la philosophie traditionnelle. Ainsi dans un entretien télévisé à propos des *Mots et des choses*, 1966, Foucault parle d'une « dissolution » de la pensée philosophique : « Nous arrivons peut-être à un âge de la pensée pure, de la pensée en acte. Une discipline aussi abstraite et générale que la linguistique, une discipline aussi fondamentale que la logique, une activité comme la littérature, depuis Joyce par exemple, sont probablement des activités de pensée ; et elles tiennent lieu de philosophie ; non pas qu'elle prennent la place de la philosophie, mais en quelque sorte, elles sont le déploiement même de ce qu'était autrefois la philosophie ».

URL : <https://youtu.be/hem1er1VJUQ>

savait pas⁹⁴ ».

Les idées ne deviennent explicites qu'à mesure que les actions qu'elles polarisent passent à l'existence. Elles sont *virtuellement* présentes dès l'origine, mais ne se phénoménalisent que progressivement, jusqu'à finalement, après avoir été entièrement actualisées et explicitées, perdre tout à fait leur puissance dynamique d'informer la réalité. Alors elles deviennent des idées « claires et distinctes », c'est-à-dire pour Lawrence des idées mortes.

L'erreur serait de projeter sur l'origine l'idée telle qu'elle existe en fin de course. Car l'action obéit à une finalité que l'agent est le plus souvent incapable de se représenter consciemment avant d'agir. Pour citer une nouvelle fois Bourdieu, qui a beaucoup fait pour penser ce paradoxe : « l'action peut et doit être interprétée comme orientée vers telle ou telle fin sans que l'on puisse poser pour autant qu'elle a eu pour principe la visée consciente de cette fin⁹⁵ ». L'agent est bien guidé par une idée, mais sans en avoir une connaissance claire. Le mythe spontanéiste naît de cette obscurité dans laquelle est plongé l'agent quant au sens de son action au moment où il agit, et de l'impossibilité d'y accéder autrement que d'une manière exagérément intellectualisée – donc biaisée. On pourrait dire de la spontanéité ce que Spinoza disait du libre-arbitre, : qu'il n'est que la conséquence de l'ignorance des causes réelles qui nous déterminent. C'est parce qu'on ignore, du moins avant d'agir, l'idée qui nous guide, que l'on croit agir spontanément. De ce point de vue l'action est rationnelle (on peut en rendre raison, elle est ordonnée par une idée, c'est-à-dire non pas par une représentation, mais par une certaine manière d'organiser le réel, de catégoriser et de polariser la réalité) sans être raisonnable (motivée par un motif, une idée claire). Bien sûr on peut toujours objecter que l'existence de cette « idée » n'est qu'un préjugé ou une reconstitution après-coup, et qu'en tout cas il semble difficile de prouver qu'elle existe. Mais nous cherchons moins à interroger la vérité des hypothèses de Lawrence, qu'à tenter de les reconstituer pour en souligner le style général, l'allure ou la *manière* (comme on parle de la manière d'un peintre).

Hannah Arendt semble développer une idée proche de celle de Lawrence, bien qu'elle parle plutôt de « principes » que d'« idées » :

Les principes n'agissent pas à partir de l'intérieur du moi comme les motifs - « ma propre

⁹⁴ Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, Éditions de Minuit, 1984, p.17.

⁹⁵ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Essais Points, 2014, p.182.

difformité » ou ma « plaisante stature » - et s'inspirent, pour ainsi dire, de l'extérieur ; et ils sont beaucoup trop généraux pour prescrire des buts particuliers, bien que tout projet particulier puisse être jugé à la lumière de son principe, une fois que l'acte a été commencé. En effet, contrairement au jugement de l'entendement qui précède l'action, et contrairement au commandement de la volonté qui l'entame, le principe qui l'inspire devient pleinement manifeste dans le seul accomplissement de l'acte lui-même⁹⁶.

Il faut donc distinguer d'une part des idées-principes, guidant secrètement l'action, et d'autre part des pensées explicites, secondaires, qui sont autant de jalons en direction de la mise en œuvre des idées-principes. Lorsqu'une idée-principe n'est plus capable de féconder l'action et la pensée en suscitant l'invention d'idées nouvelles, on peut dire que cette idée-principe est morte. De ce point de vue la première guerre mondiale est pour Lawrence le symptôme d'une réaction de rejet face à des principes hérités du christianisme et des Lumières. Quand une « idée » cesse d'être un « principe » auréolé de mystère et capable d'exciter les passions, elle dégénère en « idéal » (en « idole⁹⁷ » comme dirait Nietzsche), c'est-à-dire qu'elle perd toute puissance dynamique pour devenir une représentation à laquelle les humains attachent mécaniquement leurs actions, leurs pensées et leurs émotions. C'est à ce niveau que Lawrence peut critiquer l'idée, comprise comme idéal : « *The ideal – what is the ideal? A figment. An abstraction. A static abstraction*⁹⁸ ». Ce n'est pas le caractère idéal en lui-même qui pose problème, c'est plutôt la dégradation de l'idée, sa perte de toute force dynamique, sa momification en idéal. L'idéalisme se définit alors comme la répétition stérile d'actes motivés par des représentations usées.

Idealism, the ruling of life by the instrumentality of the idea, is precisely the mechanical, even automatic cause-and-effect process. The idea, or ideal, becomes a fixed principle, and life, like any other force, is driven into mechanical repetition of given motions – millions of times over and over again – according to the fixed ideals⁹⁹.

L'idéalisme fait de l'action humaine une application, toujours imparfaite, d'une idée conçue comme modèle. L'idée claire et distincte, que Descartes plaçait au fondement de sa nouvelle science¹⁰⁰, n'est pour Lawrence qu'un résultat tardif, comme le rayonnement d'un

⁹⁶ Hannah Arendt, « Qu'est-ce que la liberté ? », *La crise de la culture*, Folio Essais, 1989 [1961], p.197-198

⁹⁷ Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, GF, 2017, Préface : « Il n'y a, en dernière analyse, pas d'idoles (*Götzen*) plus anciennes, plus convaincues, plus boursoufflées...Il n'y en a pas non plus de plus creuses. Cela n'empêche pas que ce soient celles en qui l'on croit le plus ; aussi, même dans les cas les plus nobles, ne les appelle-t-on nullement des idoles... »

⁹⁸ DHL, « Preface to the American Edition of *New Poems* » (1920), *Complete Work of Poetry* (CP), p.618

⁹⁹ DHL, *Kangaroo* (K), p.295.

¹⁰⁰ Dans les *Méditations métaphysiques* Descartes commence par chercher quelque chose de certain, et c'est une fois le roc de certitude atteint (le *cogito*, dont on ne peut même pas imaginer la fausseté sans en même temps en poser

astre mort depuis longtemps, ou la peau morte et durcie qui demeure lorsque toute fécondité est épuisée. Une idée ne vaut que tant que ce qu'elle met en œuvre excède son contenu conscient, tant que ses virtualités ne sont pas encore complètement actualisées. Au contraire une idée est déjà moribonde quand elle n'est plus qu'un modèle à appliquer. On peut bien alors s'attacher à l'expliquer didactiquement, à l'illustrer, à la confronter à d'autres idées, ou encore à l'appliquer pratiquement, mais elle a perdu la capacité d'inspirer la pensée et l'action. C'est pourquoi un principe stérile que l'on continue de vénérer ne peut plus servir qu'à tyranniser, c'est-à-dire à imposer un forçage permanent visant à appliquer le modèle qu'il prescrit. À la production inventive d'actions et de pensées inspirées par un principe fécond s'oppose l'application mécanique d'un idéal vide.

Si bien qu'il y a en réalité trois sens d'idée chez Lawrence : i) le principe vivant qui suscite la création (l'Idée), ii) le produit d'un tel principe utilisé comme structure d'une certaine activité humaine (une idée), iii) la forme dégradée de l'idée (un idéal). Lorsqu'un commentateur aussi rigoureux que David Ellis parle de « *what Lawrence would, throughout his career, have referred to pejoratively as a mere « idea »*¹⁰¹ », il oublie les nombreuses déclarations de Lawrence où les idées sont présentées comme des médiateurs anthropologiques par lesquels tous les humains sont obligés de passer. Ce qui est méprisables en revanche, et ce que vise en réalité David Ellis dans sa formule, ce sont les idées mortes, l'attachement à des concepts inefficaces ou périmés. L'erreur consiste à confondre le rejet de l'idéalisme, bien réel chez Lawrence, et l'anti-intellectualisme, qui doit être largement relativisé. Ainsi quand Lawrence parle des « *curious, dried people we've become, always submitting ourselves to some damned rigid purpose, some idea*¹⁰² », il s'agit bien de l'idée au sens d'un idéal stérile. Mais il est également vrai que l'idée peut avoir une puissance dynamique et ouvrir sur l'avenir. On trouve de nombreux témoignages de cette valeur de l'idée dans la très abondante correspondance de Lawrence pendant la Grande Guerre. Ainsi « *it is always so interesting to see the original self in man being modified by a big universal idea*¹⁰³ », où l'« idée » en question n'est certainement pas entendue péjorativement mais plutôt au sens d'un principe de transformation. De même, à propos du lancement de la revue *Signature* : « *it is the attempt to get at a real basis from*

la vérité) qu'il s'interroge sur le caractère particulier de cette idée. C'est à ce moment là (au début de la deuxième méditation) et en analysant les attributs de la seule vérité possédée alors par Descartes, que la clarté et la distinction sont « découvertes » comme critères du vrai.

¹⁰¹ David Ellis, « The place of 'pansies' in Lawrence's poetry », *D.H.Lawrence's Non-Fiction, op.cit.*

¹⁰² DHL, *Letters ii*, p.95.

¹⁰³ DHL, *Letters 2*, p.538.

*which to start a reconstructive idea of this life of ours*¹⁰⁴ » ; « *it will contain my essential beliefs, the ideas I struggle with*¹⁰⁵ ». Ou encore : « *We are a nation which must be built up according to a living idea*¹⁰⁶ », « *a sound, living idea round which we all rally*¹⁰⁷ ». Ce qui peut sauver l'Angleterre en guerre, Lawrence l'a pensé au moins pendant un temps comme une idée.

La question n'est pas pour nous de savoir si Lawrence a raison de penser cela ou non. Ses formules sont souvent très générales et difficilement vérifiables. Mais elles témoignent d'une certaine conception que Lawrence se fait de l'idée et de la pensée, qui est bien éloignée de l'image anti-intellectualiste que l'on peut se faire de lui à en rester à une lecture rapide de ses œuvres de fiction. La correspondance et les essais font apparaître un Lawrence préoccupé des idées et de leurs puissances paradoxales (puissances qui sont l'envers d'une impuissance inaugurale).

Le problème est résumé ainsi par Lawrence : « *once the idea becomes explicit, it is dead. Yet we must have ideas*¹⁰⁸ ». Les idées sont à la fois ce qui féconde la vie humaine et ce qui l'encombre ou l'emprisonne. Elles possèdent une valeur incommensurable lorsqu'elles inspirent l'action humaine, mais elles ne sont plus rien lorsqu'elles sont passées au tamis de l'analyse. La pensée doit se situer dans ce processus d'actualisation progressive des « principes » ou des « Idées ». De ce point de vue le développement d'une Idée en philosophie se rapproche de la création artistique, et on pourrait dire que toute pratique culturelle a pour fonction de déployer une Idée en germe, virtuellement présente mais encore enveloppée, repliée, réduite à un murmure incompréhensible qu'il faut traduire en un chant mélodieux. L'art n'est pas à proprement parler subordonné à la philosophie, mais tout art, comme toute philosophie, se déploie à partir d'une Idée. C'est en tout cas ce que semble dire Lawrence dans le texte suivant :

It seems to me that even art is utterly dependent on philosophy: or is you prefer it, on a metaphysic. The metaphysic or philosophy may not be anywhere very accurately stated and may be quite unconscious, in the artist, yet it is a metaphysic that governs men all the time, and is by all men more or less comprehended, and lived. Men live and see according to some gradually developing and gradually withering vision. This vision exists also as a

¹⁰⁴ DHL, *Letters2i*, p.394.

¹⁰⁵ *Id*, p.391.

¹⁰⁶ *Id*, p.379.

¹⁰⁷ *Id*, p.371.

¹⁰⁸ DHL, *K*, p.263.

dynamic idea or metaphysic – exists first as such. Then it is unfolded into life and art¹⁰⁹.

Les Idées précèdent donc bien, c'est en tout cas ce que dit Lawrence dans ce texte, leur actualisation sous forme d'actions ou de productions artistiques. Est-ce que Lawrence pense que les idées mènent le monde, comme un *Zeitgeist* qui se réaliserait peut à peu à travers les agents ? Il est certain que faire de Lawrence un idéaliste semble particulièrement surprenant et sans doute largement exagéré. Pourtant ce texte semble aller très loin dans cette direction. Relisons le passage. Quelque chose dirige les humains tout le temps (« *governs men all the time* »), même si ce quelque chose est plus ou moins compris et plus ou moins vécu. Comment est-il possible d'être gouverné par un principe inconscient ? Admettons même avec Lawrence que ce « quelque chose » existe. Il s'agirait d'une « vision » en vertu de laquelle nos vie prendraient sens, si bien que vivre, ce serait développer progressivement cette vision organisatrice. La suite du texte est remarquable : « *This vision exists also as a dynamic idea or metaphysic – exists first as such. Then it is unfolded into life and art* ». L'Idée est une autre forme de ce que Lawrence appelle vision. Il n'y a donc pas identité entre les deux, l'Idée étant une forme possible de la vision. Mais Lawrence ajoute qu'il existe bien un primat de l'Idée (de l'idée-principe, de l'idée « dynamique », virtuelle, enveloppée). S'agit-il d'un primat logique ? Cela semble plus que douteux étant donné le contexte. D'un privilège génétique alors, l'Idée précédant la vision que l'on peut en avoir ? Quoi qu'il en soit, la « vision », que ce soit celle de l'artiste ou de n'importe quel être humain, est bien tributaire de ce que Lawrence nomme ici « idée ». Il y a d'abord une Idée (*a dynamic idea or metaphysic*) qui se déplie (*unfold*) ou s'actualisent sous des formes différentes. Si Lawrence explique dans sa longue préface que ses idées sur *Lady Chatterley's Lover* lui sont venues *après* avoir écrit le roman¹¹⁰, c'est que l'écriture n'était qu'une étape ou un moyen d'explicitier une Idée enveloppée, inconsciente, le principe ou la « métaphysique » que l'œuvre tente d'explicitier à sa manière, et que l'analyse réflexive reprend après-coup. Analyse et réflexivité sont des figures tardives de l'actualisation de l'Idée, et sont plus exposées que d'autres activités humaines à la stérilité de tout ce qui apparaît après-coup, c'est-à-dire toujours potentiellement trop tard. Peut-être même sont-elles en quelque sorte condamnées à être à contretemps, « inactuelles », toujours en avance ou « en retard sur la vie¹¹¹ », essayant de faire se précipiter quelque

¹⁰⁹ DHL, "Foreword", *Fantasia of the Unconscious* (FU)

¹¹⁰ DHL, « Apropos of Lady Chatterley », *LCL*.

¹¹¹ L'expression évoque un poème de René Char : « Commune présence », *Le marteau sans maître*, Gallimard : « tu

chose (d'anticiper une maturation ou un événement en cours), ou au contraire de préserver, de rassembler, de « récolter » quelque chose¹¹². La réflexivité risque toutefois d'exagérer la cohérence logique de l'Idée originelle, de substituer l'idée claire et distincte que l'analyse conceptuelle rend possible à l'Idée « métaphysique » qui orientait véritablement une activité humaine. Autrement dit, l'analyse réflexive tend à projeter à l'origine la figure achevée de l'idée, qui ne peut apparaître qu'à la fin. Comme le souligne Bourdieu, les concepts analytiques « deviennent faux et dangereux dès qu'on les traite comme des principes réels des pratiques, ce qui revient, inséparablement, à surestimer la logique des pratiques et à laisser échapper ce qui en est le principe véritable¹¹³ ». Il est essentiel de bien distinguer l'Idée (dynamique ou « métaphysique ») de l'idée empirique, qui ne peut être qu'en perpétuel défaut par rapport à sa source métaphysique. La production artistique, comme toute vie humaine, en tant qu'elle est une actualisation toujours incomplète d'une Idée, a quelque chose de désespérant. D'où le sentiment d'être placé face à « la vie inexprimable », et d'obtenir « péniblement de-ci de-là quelques fragments décharnés / au bout de combats sans merci¹¹⁴ ».

1.6. Partialité nécessaire de l'idée

Les idées (ou concepts), en tant qu'instruments d'organisation de l'expérience, permettent à l'être humain d'agir, de donner corps à sa perception, forme à ses affects, consistance à sa réflexion. Elles permettent de rendre l'expérience humaine réelle - de la *réaliser*. L'Idée-principe, quant à elle, ouvre un horizon d'attente et structure un champ d'expérience particulier et original. Mais toute Idée ferme des possibles en même temps qu'elle en ouvre. Toute Idée, dans son déploiement concret, rend certaines théories impensables, fait disparaître un certain champ d'expériences perceptives ou affectives. Contrairement à ce qu'un rêve universaliste pourrait le laisser supposer, l'être humain ne peut se réaliser qu'en actualisant *certaines* de ses possibilités au détriment d'autres, en droit tout aussi légitimes. Tout humain, comme toute civilisation, réalise certaines virtualités au détriment des autres, abandonnant dans le mouvement de sa réalisation toute une frange d'expériences

es pressé d'écrire / comme si tu étais en retard sur la vie / [...] »

¹¹² Heidegger, « Logos », *Essais et conférences*, Gallimard, Collection « TEL », 1980 [1958].

¹¹³ Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, op.cit., p.25.

¹¹⁴ René Char, « Commune présence », op.cit..

humainement possibles, qui deviennent alors impensables et impossibles.

Une telle sélection n'est toutefois pas un pis-aller ou le signe d'une finitude malheureuse. L'humain ne peut réaliser son humanité qu'en choisissant de réaliser *certaines* potentialités au détriment des autres. Vouloir tout être, pour l'être humain, c'est se condamner à n'être rien du tout. Tout accomplissement humain implique une sélection. Pour le dire avec Lawrence on ne peut former une représentation de la vie qu'en découpant à l'aide d'idées particulières une vue toujours partielle sur une Vie plus générale, qui est comme un fond grouillant de possibilités enfouies au fond de l'être humain. S'il y a bien une nature humaine, elle est toute entière virtuelle, et ne peut s'actualiser que par la médiation sélective de certaines idées. La limite de la saisie réflexive de l'humain par lui-même est en partie liée à la finitude de ses capacités de penser, mais aussi et peut-être surtout au fait qu'on ne peut jamais penser que certaines possibilités, dont l'universalisation est toujours induite. « *That is part of our destiny. As a thinking being, man is destined [...] to form some conception of life. [...] And since Life is always more than any idea, behold, from the human conception of Life a great deal is of necessity left out*¹¹⁵ ». L'Idée ne peut donner forme à certaines tendances humaines qu'en en repoussant d'autres dans l'inexistence. Le christianisme évangélique a exalté l'amour au détriment de la soif de puissance¹¹⁶. Toute Idée est bordée d'une frange d'inconnu qu'elle exclut activement, et elle n'est féconde que par ce resserrement ou cette limite qu'elle impose à l'indéfinie variation des expériences possibles. On ne peut intensifier la vie humaine, lui donner une direction et la rendre vraiment humaine qu'à condition d'opérer une sélection, de s'aveugler activement sur d'autres possibilités de vie. Toute idée en ce sens est partielle parce qu'il n'existe pas de « point de vue de nulle part » qui rendrait possible d'absolutiser sa valeur. Vouloir tout penser, c'est ne plus rien penser du tout. L'humain est contraint, pour survivre, de limiter son univers en lui donnant une forme particulière, de le borner pour pouvoir y vivre. Ce caractère partiel et partial de la pensée constitue un trait fondamental de la conception que Lawrence se fait de la pensée.

1.7. caractère périssable de l'idée

¹¹⁵ DHL, *RDP*, p.208.

¹¹⁶ Nietzsche soulignait la manière dont l'exaltation de l'amour et de la non-résistance pouvaient être comprises comme des formes raffinées de volonté de puissance. Nietzsche, *L'antéchrist*, E. Blondel (trad.), Flammarion, 1994.

L'expérience humaine ne peut exister sans Idées ou principes organisateurs. Seulement ces Idées n'ont aucun caractère définitif, elles ne sont pas déposées dans le cœur de l'homme de toute éternité. Si les Idées peuvent mourir ou passer, il en va de même de leurs expressions particulières : « *if no man lives for ever, neither does any precept*¹¹⁷ », qu'il s'agisse de règles de conduite, ou plus simplement de termes permettant d'organiser notre expérience, comme le mot « *home* », qui apparaît à Constance Chatterley et à ceux de sa génération curieusement « annulé¹¹⁸ » (*cancelled*).

Comment les idées meurent-elles ? Justement de leur nécessaire partialité. D'abord vivifiante, toute sélection finit par épuiser ses possibilités : « *mankind is always exhausting its human possibilities, always degenerating into repetition, torpor, ennui, lifelessness*¹¹⁹ ». Les tendances écartées par la partialité d'une idée font retour, de plus en plus vigoureusement, à mesure que le principe dominant s'épuise ou que paraît « la vacance du vieux moule fatigué¹²⁰ ». Il y a quelque chose comme un retour du refoulé au niveau des principes eux-mêmes, une « insistance à être¹²¹ » de ce qui a (toujours déjà) été écarté. Les tendances et les affections mises à l'écart par l'Idée dominante continuent d'exister sous forme enveloppée. Obscures, inconscientes, elles accompagnent l'expérience vécue comme une ombre et la travaillent secrètement.

Chaque époque a ses concepts, ordonnant un horizon d'expériences ainsi que toute une frange d'impensé, qui est bien là, niché au cœur de l'expérience, mais replié, étouffé, manquant de concepts pour s'accomplir comme expérience. Il y a des proto-expériences qui s'étranglent dans les gorges, parce que les mots pour les dire font défaut, parce qu'aucune histoire n'est disponible pour les articuler.

Cette part exclue de cette totalité que Lawrence appelle Vie doit finir par faire retour, comme une couleur « appelle » sa complémentaire. « *This Life that we have shut out from our own living must in the end turn against us and rend us*¹²² ». Aucune vie n'est capable de totaliser l'ensemble des possibilités de la Vie. Toute vie n'est jamais qu'une coupe particulière prise sur la totalité des virtualités de la Vie, ou encore une figure

¹¹⁷ DHL, RDP, p.169. Cf. aussi p.209 : « *Everything human, human knowledge, human faith, human emotion, all perishes* ».

¹¹⁸ DHL, LCL, p.62.

¹¹⁹ DHL, RDP, p.370.

¹²⁰ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, Skira, 1943 [1897], p.216.

¹²¹ Jacques Lacan, *Séminaire 2. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, 1978.

¹²² DHL, RDP, p.209.

stabilisée du chaos du monde. « *Man must wrap himself in a vision, make a house of apparent form and stability, fixity. In his terror of chaos he begins by putting up an umbrella between himself and the everlasting whirl. Then he paints the under-side of his umbrella like a firmament*¹²³ ». Il n'y a là rien de désespérant, puisque choisir telle ou telle facette de l'humanité stimule la vie humaine et rend possible une expérience forte et significative. Mais progressivement ce qui a été refoulé fait retour et empoisonne la vie jusqu'à être reconnu ouvertement comme un besoin nouveau. Alors l'idée vivante et dynamique, le principe qui dessinait jusqu'ici un contour à l'expérience pour la rendre authentiquement humaine devient comme un vêtement sans corps. L'écart se creuse entre ce qui affecte réellement un individu ou un groupe d'une part, et la forme qu'est supposé prendre ce vécu d'autre part. Autrement dit, lorsqu'une Idée ne répond plus à ce que la vie exige, lorsque la compréhension de l'expérience fait violence pour s'imposer contre l'expérience, alors il faut dire qu'une Idée est morte, qu'il faut l'abolir, chercher ailleurs, forger des idées nouvelles qui obéissent à un principe nouveau.

When the Life that we exclude from our living turns to poison and madness in our veins: then there is only one thing left to do. (...) we have to germinate inside us, between our undaunted mind and our reckless, genuine passions, a new germ. The germ of a new idea. (...) and this germ will expand and grow, and flourish to a great tree, maybe. And in the end die again. Die like all the other human trees of knowledge¹²⁴.

La métaphore organique inscrit dans la notion même d'idée l'horizon de son épuisement. Les Idées sont mortelles parce qu'elles sont toujours partielles. Si c'est la finitude qui rend l'humain dépendant de ses idées, c'est également elle qui le pousse à forger toujours de nouvelles idées, sans que jamais aucune d'entre elles ne puisse embrasser la totalité de l'expérience possible. Toute idée n'est qu'une perspective prise sur la totalité intotalisable du monde et de l'expérience que l'on en fait. C'est pourquoi non seulement aucune idée n'est éternelle, mais il faut dire plus largement qu'aucune idée n'est universelle. Chaque peuple, chaque époque doit trouver ou retrouver les idées qui lui seront les plus adéquates (le perspectivisme n'est pas un relativisme et toutes les idées ne se valent pas, bien que leur valeur dépende toujours d'un contexte d'utilisation). C'est le rôle social des penseurs de renouveler ainsi les idées disponibles, de façon à limiter l'écart entre les expériences du monde et ce qui les ordonne et leur donne sens. On peut désespérer d'idées toujours à

¹²³ DHL, Preface to *Chariot of the Sun* by Harry Crosby, *Phoenix*, p.261.

¹²⁴ DHL, *RDP*, p.209.

refaire ou à repenser, mais on peut aussi y voir le signe d'une dimension organique de la pensée. Une idée naît, vit et meurt comme le font les êtres vivants.

De cet organicisme Lawrence tire des conséquences radicales sur la nature de la vérité. Une idée *devient* vraie, puis cesse de l'être, si bien qu'on peut énoncer sans contradiction ce qui semble une confusion ou un paradoxe invraisemblable du point de vue de la conception classique de la vérité : « *the old great truths had been true*¹²⁵ ». La vérité perd par là son absoluité temporelle, mais elle acquiert en même temps une légèreté nouvelle. Il faut dire de la vérité ce qu'on peut dire de la finitude humaine : que sa mortalité la rend paradoxalement plus précieuse, que sa valeur tient à sa fragilité même. Désespérer de cet état de fait n'aurait pour Lawrence aucun sens, pas plus que de renoncer à planter un arbre parce qu'on sait qu'il mourra un jour.

Everything human, human knowledge, human faith, human emotion, all perishes. And that is very good; if it were not so, everything would turn to cast iron. There is too much of this cast iron today.
Because I know the tree will ultimately die, shall I therefore refrain from planting a seed?
Bah, it would be conceited cowardice on my part¹²⁶.

Le courage consiste au contraire à penser et à développer un principe, tout en sachant que ce qu'on pense ne vaudra pas éternellement. La difficulté tient à cette tension entre une croyance sincère à la vérité du principe que l'on suit, et d'autre part une lucidité quant au caractère mythique de l'absoluité de cette vérité. Le penseur se trouve ainsi vis-à-vis de ses pensées dans la situation ironique, puisqu'il doit croire à ses idées sans croire qu'elles dureront toujours. C'est peut-être une difficulté de la condition humaine que de parvenir à investir des vérités partielles, à accepter de donner son temps et la substance même de sa vie à des « vérités » qui n'en seront plus demain. L'art de s'illusionner est sans doute ici décisive, comme le note de manière plaisante Éric Satie à propos des de ses *Morceaux en forme de poire* : « Mr Satie est plein de sa nouvelle œuvre. Comme si c'était la plus belle jamais écrite. Peut-être est-ce faux, mais il ne faut pas lui dire, il ne le croirait pas¹²⁷ ». En termes plus philosophiques : la philosophie doit assumer d'être son propre mythe.

Ces idées ont sans doute quelque chose d'encore confus, imprécis, et même de relativement banal. Il suffit de comparer ce que dit ici Lawrence aux développements

¹²⁵ DHL, *WIL*, p.335.

¹²⁶ DHL, *RDP*, p.209.

¹²⁷ Erik Satie, *Correspondance presque complète*, Fayard, 2000.

subtils d'Aristote sur la puissance et l'acte pour se demander le sens qu'il y a à prendre au sérieux ces textes. Mais l'important, dans la pensée de Lawrence, est moins son contenu conceptuel que la *manière* singulière dont sa pensée se déploie. Ce n'est sans doute pas particulièrement visible dans les textes que nous avons évoqués pour l'instant. Mais ces textes sont utiles pour souligner, en guise d'introduction, l'importance de la notion d'idée pour Lawrence, au moins pendant les années 1915-1919. Que les concepts manquent de précision n'ôte rien à l'essentiel : les idées ne sont pas, pour Lawrence, des idéalités exsangues auxquelles il faudrait opposer la plénitude des affects et des œuvres ; elles ne sont pas une médiation arbitraire et artificielle auxquelles il s'agirait d'opposer un rapport « primitif » au monde naturel. Si l'art lui-même est dépendant d'une « métaphysique », si toute action humaine, comme aussi tout affect, tire sa forme singulière de sa dépendance à une Idée, alors il paraît légitime de s'interroger sur le statut de la pensée telle que Lawrence la pratique dans ses œuvres littéraires. Les essais ne sont pas philosophiquement pertinents, à moins d'y chercher des éclaircissements quant au statut de la pensée telle que Lawrence se la représente et la pratique. Il ne s'agit donc pas de voir dans les essais ou les lettres une « clé » théorique permettant de saisir d'un regard la « vérité » des œuvres de fiction ou des poèmes, pas plus qu'un résumé des idées de Lawrence. C'est une erreur typique des lectures philosophiques d'exagérer l'importance théorique des œuvres littéraires, et le fait d'accorder un statut important aux essais peut être une forme de cette illusion. Mais Lawrence a bien écrit de nombreux essais (qui constituent trois volumes de l'édition des œuvres complètes¹²⁸, sans compter les lettres et les critiques littéraires), et les « littéraires » ont peut-être tendance quant à eux à en minimiser l'importance. D'où la tentation de « tordre le bâton dans l'autre sens », quitte à donner l'impression d'accorder une valeur exagérée à ces textes. La lecture des quelques passages cités ici a pour seule fonction d'effacer des lectures exagérément anti-intellectualistes, pour lesquelles la question de la pensée lawrencienne n'a de sens que comme saisie quasi-mystique d'une vérité irrationnelle. Or il y a bien, chez Lawrence, un souci de rationalité, un effort pour dégager des lignes d'intelligibilité que l'on peut analyser rationnellement, même si ce n'est pas avec les outils classiquement mobilisés par la philosophie. C'est tout ce que nous voulions montrer.

¹²⁸ DHL, STH ; RDP ; LE.

Chapitre 2

UNE PENSÉE ÉMOTIONNELLE

Les émotions sont omniprésentes dans les romans et les nouvelles de Lawrence. En quel sens contribuent-elles à définir une *pensée émotionnelle* ?

Lecteurs et critiques ont généralement reconnu l'importance de l'affectivité dans l'œuvre de Lawrence. Dès les premiers poèmes publiés, des critiques remarquent que « le sentiment est là¹²⁹ » (*feeling [is] there*). F.R. Leavis notait pour sa part que Lawrence possédait « une faculté remarquable de rendre la passion et l'émotion¹³⁰ » (*an unconventional power in the rendering of passion and emotion*). Sartre notait dans le même sens : « Lawrence excelle à suggérer, tandis qu'il semble seulement décrire la forme et les couleurs des objets, ces sourdes structures affectives qui en constituent la plus profonde réalité¹³¹ ». Les critiques les plus défavorables ont reconnu l'importance des émotions dans les textes de Lawrence, même si c'est pour en souligner le caractère déréglé et esthétiquement fautif. C'est par exemple le cas de John Middleton Murry, le « meilleur ennemi » de Lawrence, qui écrivait en 1920 dans un critique particulièrement sévère : « *Women in Love is five hundred pages of passionate vehemence*¹³² », ce qui dans le contexte de son article était loin d'être un compliment. Un autre critique de l'époque voyait en Lawrence un sauvage déchaîné, incapable de manifester la moindre retenue : « *a man who has been assured by someone that restraint is nonsense, that nothing is of importance save a violent, unthinking outpouring of feelings and perceptions ; unselected, unarranged, and expressed with a conscious disregard for personal dignity*¹³³ ». Comme l'insistance à évoquer la sexualité, l'omniprésence des émotions témoignerait, du point de vue de ces détracteurs, d'une absence criante de maîtrise de soi, capacité essentielle dont on a pu dire qu'elle était la condition de toute

¹²⁹ Henry Yoxall, « On four poems in 'Books and Pictures', Schoolmaster », *D.H. Lawrence, the Critical Heritage* (ed. R.P. Draper). London and New-York: Routledge, 1997 [1970], p.31.

¹³⁰ J.R. Leavis, *D.H. Lawrence, novelist*, Penguin Book, 1994 [1955], p.19.

¹³¹ Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, col. "Folio Essais", 2009, p.139.

¹³² John Middleton Murry, *Reminiscences of D.H. Lawrence*, Holt, 1933, p.216.

¹³³ Conrad Aiken, « Mr. Lawrence: Sensationalist », *The Nation and the Atheneum*, July 12, 1924, p.482.

civilisation¹³⁴. Qu'on y reconnaisse la puissance évocatrice d'une vision ou l'impuissance à réguler ses affects, dans tous les cas il semble admis que les textes de Lawrence sont saturés de remarques d'ordre émotionnel. Si ce point nous intéresse, c'est précisément parce que les traités de philosophie sont le plus souvent, quant à eux, particulièrement peu fournis de ce point de vue. C'est sans doute ce qui fait leur force particulière, mais c'est aussi ce qui peut apparaître comme une forme de « dissociation », au sens psychologique, entre les pensées et les émotions. Le roman, au contraire, pense en amont de ce partage. Cela ne signifie pas nécessairement que le roman doive « remplacer » les « carences » émotionnelles du discours philosophique, mais que l'intérêt proprement philosophique de l'étude du roman se trouve, entre autres choses, dans cette densité émotionnelle absente des traités de philosophie. Comme le note Martha Nussbaum : « les qualités précises qui rendent les romans si différents des traités abstraits dogmatiques sont, pour nous, la source de leur intérêt proprement *philosophique*¹³⁵ » (*the very qualities that make the novel so unlike dogmatic abstract treatises are, for us, the source of their philosophical interest*).

Que les romans de Lawrence contiennent des éléments émotionnels est une évidence ; la question est de savoir en quel sens ces représentations émotionnelles peuvent servir au déploiement d'une *pensée romanesque*. Or si une telle pensée romanesque a été bien étudiée dans certains cas célèbres, comme Müsil¹³⁶ ou Proust¹³⁷, Lawrence n'a pas bénéficié, en tant que penseur, de la même attention de la part des commentateurs.

2.1. Omniprésence des éléments émotionnels dans les premiers romans :

Examinons un extrait du début du second roman de Lawrence : *The Trespasser* (1912), pour confirmer dans le texte la présence importante des marqueurs émotionnels. Trois personnages sont réunis : Helena, Louisa et Bryne. Helena est attristée par la perte de son grand amour Siegmund. Les deux autres personnages tentent de l'aider à surmonter affectivement son épreuve. L'action commence véritablement après un très court épisode où les deux femmes, Helena et

¹³⁴ Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*. Agora « Pocket », 2003 [1939]; "The Retreat of Sociologists into the Present," *Theory, Culture & Society*, 4(2-3), 1987, p.223-247. <https://doi.org/10.1177/026327687004002003>. Nathalie Heinich, *Sociologie de Norbert Elias*, La Découverte, 2002 [1997], p.28-43.

¹³⁵ Martha Nussbaum, *Love Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New-York and Oxford: Oxford University Press, 1990, p.29.

¹³⁶ Jacques Bouveresse. *Robert Müsil, l'homme probable, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, Editions de l'éclat, 1993.

¹³⁷ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris : PUF, 2014 [1964]. Antoine Compagnon (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature*, Editions Odile Jacob, 2009.

Louisa, jouent de la musique, avant qu'Helena ne s'interrompe brutalement. Nous indiquons en gras les éléments qui fournissent des indications sur les réactions émotionnelles des personnages :

Suddenly Helena broke off the music, and **dropped her arm in irritable resignation**. Louisa **looked round from the piano, surprised**.

'Why,' she **cried**, 'wasn't it all right?'

Helena **laughed wearily**.

'It was all wrong,' she answered, as **she put her violin tenderly** to rest.

'**Oh, I'm sorry** I did so badly,' said Louisa **in a huff**. **She loved Helena passionately**.

'You didn't do badly at all,' replied her friend, in **the same tired, apathetic tone**. 'It was I.'

When she had closed the black lid of her violin-case, Helena **stood a moment as if at a loss**. Louisa **looked up with eyes full of affection, like a dog that did not dare to move to her beloved**. Getting no response, **she drooped over the piano**. At length Helena looked at her friend, then **slowly closed her eyes**. **The burden of this excessive affection was too much for her**. **Smiling faintly**, she said, **as if she were coaxing a child**:

'Play some Chopin, Louisa.'

'I shall only do that all wrong, like everything else,' said the elder **plaintively**. Louisa was thirty-five. She had been Helena's friend for years.

'Play the mazurkas,' repeated Helena **calmly**¹³⁸.

On peut noter que presque toutes les répliques sont accompagnées d'informations émotionnelles. Le dialogue seul, « purifié » de la dimension affective, pourrait être condensé ainsi :

Helena broke off the music. Louisa looked around: « Wasn't it all right? »

- It was all wrong, said Helena.

- I did so badly.

- You didn't do badly at all Louisa, it was I. Play some Chopin.

- I shall do that all wrong.

- play the mazurkas, repeated Helena.

On voit bien que l'essentiel, dans le texte original, ne tient pas au *contenu* de la conversation, mais à tout ce qui vient la dramatiser émotionnellement : l'accent est mis sur le *pathos* davantage que sur le *logos*. Ce qui se joue dans le passage n'a que peu de chose à voir avec ce que les personnages se disent, avec le contenu de leur conversation. À en rester au dialogue on pourrait dire, avec raison, qu'il ne « se passe » rien du tout, qu'aucun événement n'a lieu. Mais c'est bien entendu que le texte invite à s'arrêter sur l'expressivité des gestes des personnages, sur le ton de la voix, sur les intentions voilées et tout ce qu'elles trahissent des états affectifs complexes des

¹³⁸ D.H. Lawrence, *The Trespasser*, Delphi Classics, electronic edition, 2011.

personnages. Tout laisse à penser que les deux femmes, qui se connaissent bien (Louisa « *has been Helena's friend for years* »), saisissent les variations affectives qui les traversent de façon extrêmement rapide entre chaque réplique. Derrière l'immobilité apparente de la scène, la nonchalance du dialogue et l'apathie d'Helena, le lecteur perçoit un échange émotionnel particulièrement vif. Il ne s'agit pas pour autant d'émouvoir le lecteur, mais de l'introduire dans la complexité émotionnelle de la relation entre les personnages. En l'occurrence tout semble témoigner, en quelques lignes, de ce que le texte finira par révéler un peu plus loin : l'amitié des deux femmes est en train de s'achever. On le voit notamment par le fait que Louisa est impuissante à aider *affectivement* son amie Helena. Cette dernière rit amèrement (« *laughed wearily* ») et affirme que leur jeu musical était mauvais. Le caractère tranchant de son verdict (« *it was all wrong* ») s'oppose à la tendresse avec laquelle elle pose son violon (« *she put her violin tenderly to rest* »). La complexité émotionnelle du personnage est ainsi évoquée à travers cette ambivalence : Helena est brusque avec Louisa, tendre avec son violon. Quand Louisa s'excuse de son jeu, elle manifeste sa faible lucidité émotionnelle : elle ne comprend pas la véritable source de l'énervement de son amie. La musique n'est qu'un prétexte, comme le détail qui fait éclater une dispute sur lequel on se crispe parfois de manière déraisonnable. Louisa est présentée comme dévouée (« *she loved Helena passionately* »), mais c'est un dévouement aveugle, sans intelligence, qui sera ensuite comparé à l'affection d'un chien pour son maître (« *like a dog that did not dare to move to her beloved* »), et qui apparaît à Helena comme un fardeau (« *The burden of this excessive affection was too much for her* »). Helena refuse de renvoyer méchamment son amie parce qu'elle reconnaît la bonté de ses intentions. Mais en même temps elle ne peut s'empêcher de s'agacer d'une bienveillance sans intelligence, qui l'oblige à dissimuler ce qu'elle éprouve réellement. Nous verrons que la pensée émotionnelle implique une forme singulière d'intelligence, qui fait ici cruellement défaut à Louisa. La condescendance d'Helena (« *as if she were coaxing a child* ») est la conséquence d'un sentiment d'incompréhension affective, que trahit l'ensemble du dialogue entre les deux femmes. La cause de la conduite d'Helena, la *causa*, l'objet propre, n'a rien à voir avec la musique, comme s'obstine à le penser Louisa, mais tient à la disparition de Siegmund.

On voit bien dans ce passage, pris presque au hasard dans les trois premiers romans de Lawrence, l'importance des éléments émotionnels : gestes et postures de corps, indications sur le ton de la voix, la courbure des sourcils, les mouvements de regards, etc. Le drame repose entièrement sur des variations affectives finement transcrites. S'il « se passe » quelque chose, c'est avant tout cet enchaînement rapide de réactions émotionnelles, que l'observation ordinaire

perçoit inconsciemment, et qu'il est satisfaisant pour le lecteur de retrouver consciemment exprimées dans le récit. On voit ici dans quelle mesure les émotions peuvent jouer un rôle central dans les premières œuvres fictionnelles de Lawrence. Nous verrons que ce style se transforme à partir des années 1917, et du tournant important que l'œuvre de Lawrence connaît à cette époque.

Mais une question nous concerne avant tout : quel rapport cette importance des émotions a-t-elle quant à la question de la pensée ? Que Lawrence, comme de nombreux écrivains, s'attache à retranscrire les variations émotionnelles n'a rien de très étonnant. Mais quel rôle ces émotions sont-elles amenées à jouer dans la pensée telle que Lawrence la conçoit ? En quoi y a-t-il, et déjà dans ces quelques lignes, l'esquisse du déploiement d'une pensée ? Voilà la question à laquelle il s'agit de répondre. Mais cette question risque de demeurer vague sans faire l'effort de préciser ce qu'on entend au juste par émotion.

2.2. Qu'est-ce qu'une émotion ?

S'il y a bien un domaine où la pensée conceptuelle s'aventure avec circonspection, c'est bien celui des émotions. Il existe pourtant une longue tradition de réflexion sur les « passions », remontant au moins à Hippocrate et passant par Platon ou les stoïciens. Les questions antiques concernent essentiellement la régulation émotionnelle – par exemple via ce que les stoïciens appelaient la « métriopathie », la mise en ordre des passions. La Renaissance¹³⁹, puis l'âge classique, sont l'occasion d'une réflexion sur ce que Descartes décrit comme les « passions de l'âme ». La notion d'émotion, comme catégorie d'états mentaux particuliers susceptibles d'être étudiés en tant que tels, n'émerge toutefois que dans le courant du XIX^{ème} siècle¹⁴⁰. Quant à l'étude scientifique de cet objet historiquement et culturellement constitué que l'on appelle « émotion », elle ne se développe véritablement de façon autonome qu'à partir des années 1960, d'un côté de la part d'un faisceau de disciplines scientifiques rassemblées sous l'étiquette commune des sciences affectives (*affective sciences*), d'un autre côté comme philosophie des émotions. Un effort de recherche important est aujourd'hui fourni, de la part de chercheurs d'horizons très différents, pour essayer de mieux comprendre les processus émotionnels. Cet effort s'incarne dans des

¹³⁹ Kirk Essary, « Passions, Affections, or Emotions? On the Ambiguity of 16th-Century Terminology », *Emotion Review*, 9(4), 2017.

¹⁴⁰ Andrea Scarantino, Ronald de Sousa, « Emotion », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), 2018. DOI: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/emotion>

institutions (comme l'ISRE, l'*International Society for Research on Emotions*), des laboratoires de recherche (comme l'*Interdisciplinary Affective Science Laboratory* à Boston ou le Pôle de Recherche National en Sciences Affectives (PRN) de Genève), des revues spécialisées (comme l'*Emotion Review* créée en 2010 en Californie, ou la revue *Emotion and Cognition*), ou encore des colloques internationaux (l'ISRE à elle seule en organise deux par an dans le monde entier). Les émotions représentent désormais un objet d'étude incontournable, placé au centre de l'attention des disciplines les plus diverses. La critique littéraire et la philosophie ne peuvent ignorer les progrès remarquables réalisés par les efforts conjoints des scientifiques pour comprendre les émotions. De nombreux savants se réfèrent d'ailleurs aux descriptions romanesques et aux analyses philosophiques pour développer leurs hypothèses (même si, curieusement, les textes philosophiques mobilisés par les chercheurs en science affective sont rarement issus de la philosophie des émotions, et relèvent plutôt d'autres horizons (la « philosophie de l'esprit » essentiellement)).

Une des hypothèses de départ ayant suscité l'intérêt des philosophes est l'idée selon laquelle les émotions ne sont pas des réactions corporelles irrationnelles, mais des phénomènes complexes ayant une logique propre, que l'on peut justifier rationnellement sur le modèle : « Pierre s'est mis en colère pour la raison p ». On peut même penser que dans certains cas, il peut être rationnel de justifier une position théorique ou une intuition morale par une émotion, ce qui légitimerait la validité logique d'un raisonnement pratique du type : « il faut changer quelque chose à cette situation parce qu'elle est révoltante ». Une tradition importante, baptisée sentimentalisme philosophique, qui passe notamment par Hume et les philosophes écossais du XVIII^{ème} siècle, va jusqu'à faire de certaines émotions l'origine des conceptions morales les plus évoluées¹⁴¹. De ce point de vue les émotions seraient moins les adversaires de la raison que des composantes essentielles de nombreux actes cognitifs, y compris les plus théoriques ou les plus abstraits, du moins ceux qui relèvent de la réflexion morale. Les travaux de Damasio ont popularisé, dès les années 1990, l'idée d'une contribution fondamentale des émotions à la rationalité¹⁴², en particulier par rapport à la prise de décision étudiée dans le cadre des « théories du choix ». Cette idée d'une rationalité émotionnelle (la traduction française de l'essai de Damasio est sous-titrée « la raison des émotions¹⁴³ ») n'est pas complètement neuve, puisqu'on la

¹⁴¹ Samuel Lepine, « Sentimentalisme », M. Kristanek (dir.), *l'Encyclopédie philosophique*, 2017.

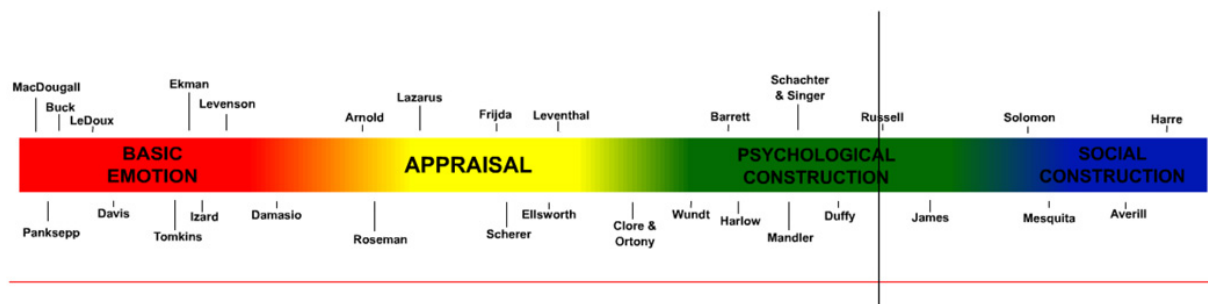
URL: <http://encyclo-philo.fr/sentimentalisme-a/>

¹⁴² Anton Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, Vintage, 2006 [1994].

¹⁴³ Anton Damasio, *L'erreur de Descartes : La raison des émotions*, Odile Jacob, trad. Marcel Blanc, 1995.

trouve en germe dans certains courants du stoïcisme antique. Elle tend toutefois à s'imposer comme un nouveau paradigme pour la recherche depuis une cinquantaine d'années, engendrant ce qu'on a pu appeler un « tournant affectif » (*affective turn*) interdisciplinaire. La critique littéraire se trouve à la fois bouleversée et confortée par ces progrès.

Les sciences affectives (*affective sciences*) ne cessent de progresser dans le repérage des mécanismes sensoriels, hormonaux, neuronaux, psychologiques ou comportementaux permettant de comprendre le fonctionnement et l'intérêt des émotions pour la survie de l'espèce, l'optimisation des rapports sociaux ou le bonheur des individus. Des discussions opposent les « naturalistes », souvent issus des sciences dures, aux « constructivistes », plus influencés par les sciences sociales¹⁴⁴, sur la manière adéquate d'étudier les phénomènes émotionnels. Pour simplifier : les naturalistes s'attachent à localiser des processus biologiques et cérébraux supposés universels sous-tendant les réactions émotionnelles, tandis que les constructivistes insistent sur le caractère socio-culturellement construit des réactions émotionnelles : les émotions dépendraient davantage de l'éducation, de l'histoire culturelle et des expériences de socialisation (*emotional socialization*) que de circuits cérébraux automatisés. Bien des positions sont possibles entre ces deux pôles, qui permettent simplement de situer un certain nombre de théoriciens sur un même axe, comme on peut le voir sur le schéma reproduit ci-dessous :



James Gross and Lisa Barrett, « Emotion Generation and Emotion Regulation: One or Two Depends on Your Point of View », *Emotion Review*, 3(1), 2011.

L'axe figure les positions les plus « naturalistes » à gauche, les plus « constructivistes » à droite. La différence entre ces positions se justifie peut-être par la diversité des facteurs explicatifs mobilisés. Les hypothèses ne sont pas les mêmes, en effet, selon que l'on étudie les émotions du point de vue des espèces biologiques, des groupes socio-culturels ou des individus. Or les

¹⁴⁴ Lisa Barrett and *al.*, « The Experience of Emotion », *Annual Review of Psychology*, 58, 2007, p.373-403. DOI : [10.1146/annurev.psych.58.110405.085709](https://doi.org/10.1146/annurev.psych.58.110405.085709) ; Kristen A. Lindsquist *et al.*, « The Brain Basis of Emotion: A meta-analytic Review », *Behavioral Brain Science*, 35(3), 2012, p.121-134. DOI : [10.1017/S0140525X11000446](https://doi.org/10.1017/S0140525X11000446). Julien Bernard, « Les voies d'approche des émotions », *Terrains/Théories*, 2, 2015. DOI : [10.4000/teth.196](https://doi.org/10.4000/teth.196)

différents niveaux ne cessent de s'enchevêtrer dans la réalité. L'amour, par exemple, peut être compris comme un comportement pertinent d'un point de vue évolutif, en tant qu'il pousse les parents à demeurer à proximité de leur progéniture et à s'en occuper. Mais il a en même temps une importance psychologique et fait partie d'une histoire culturelle complexe, si bien qu'on peut dire qu'on ne tombe pas amoureux de la même manière aux différentes époques et dans les différents espaces sociaux (c'est une question de savoir dans quelle mesure l'amour est socialement construit). Enfin toute histoire d'amour se rattache à une histoire individuelle, à une forme d'attachement privilégiée depuis l'enfance, à des expériences heureuses ou malheureuses. Ces trois niveaux : spécifique, culturel et individuel, constituent ensemble la réalité de ce qu'on nomme une émotion, et leur plus ou moins grande « naturalisation » dépend en grande partie de la manière dont elles sont abordées par les différents chercheurs¹⁴⁵.

Il est possible, ceci étant dit, que le concept même d'émotion soit trop large, susceptible de nourrir de fausses contradictions (plusieurs études linguistiques montrent que le terme même d'émotion est loin d'être universel¹⁴⁶). La meilleure attitude consisterait alors à étudier différentes émotions plutôt que l'unité nominale douteuse censée les englober toutes. Mais cette division du travail (il s'agirait d'étudier des grandes « familles » d'émotion plutôt que l'unité des émotions en général) est loin de résoudre toutes les difficultés. Car le problème ne fait que reculer, et il est possible de remarquer, comme cela a été fait, qu'il existe par exemple plusieurs émotions dans ce que l'on appelle « peur » (« *Fear is probably several emotions*¹⁴⁷ »). L'unité de la catégorie « peur » est tout aussi douteuse que l'unité de la catégorie « émotion », et toutes les deux peuvent être vues comme des unités purement nominales. À ce titre on risque de ne pas savoir où s'arrêter dans la spécification de l'objet de recherche, puisque toute émotion peut être envisagée comme une famille d'émotions qui diffèrent en nature. L'ambiguïté du concept d'émotion fait à la fois sa force et sa faiblesse, ses richesses et ses limites ; on peut continuer à utiliser le terme, à condition de conserver à l'esprit qu'il s'agit d'une appellation commode, qui ne désigne pas nécessairement une réalité commune, et dont il peut être souhaitable de se méfier à l'occasion. Mais la confusion du langage ordinaire n'interdit pas de préciser, dans un contexte savant, l'usage que l'on fait des mots, dans un souci d'apporter, sur un sujet donné, davantage de clarté et de précision (la vertu socratique de l'*akribeia*). Toutefois cet effort de précision ne doit pas être tel, en particulier en philosophie, qu'il rompe totalement avec la manière ordinaire de

¹⁴⁵ Keith Oatley, *Emotions, a Brief History*. Blackwell Publishing, 2004.

¹⁴⁶ Scarantino, *art.cit.*; James A. Russell, « Culture and the categorization of emotion, » *Psychological Bulletin*, 110, 1991, 426-450.

¹⁴⁷ Steven Pinker, *How the Mind Works*. WW Norton & co., 1997, cité par James A. Russell, « Core affect and the psychological construction of emotion, » *Psychological Review*, 110(1), 2003, p.146.

parler. Pour le dire avec Scarantino et De Sousa, il faut non seulement s'efforcer de rendre la théorie « compatible » avec l'usage ordinaire (« *achieving compatibility with ordinary linguistic usage*¹⁴⁸ »), étant donné que cet usage ordinaire du langage faisant partie de ce qu'il s'agit d'éclairer, mais aussi de prendre en compte les finesses dans l'usage ordinaire des mots, finesse dont Austin a montré à quel point elle pouvait s'avérer féconde pour éclairer les distinctions les plus subtiles¹⁴⁹.

Quoi qu'il en soit de l'unité de la catégorie « émotion », c'est un élément de consensus que de reconnaître qu'elle recouvre une pluralité d'éléments ou de processus. Ce que l'on appelle trop rapidement « réaction émotionnelle » désigne en réalité une série de phénomènes distincts. Pierre Philippot résume les choses ainsi :

En un premier temps, une situation ou un élément particulier de celle-ci se voit conférer une signification émotionnelle. Cette étape est désignée par l'expression « évaluation émotionnelle » (en anglais, *emotional appraisal*). [...] Quand une signification émotionnelle est activée, l'organisme réagit immédiatement et dans toutes ses composantes pour faire face au défi que constitue le caractère émotionnel de la situation. Il peut s'agir d'une opportunité à saisir, d'un danger à éviter, d'un obstacle à détruire. Quoi qu'il en soit, notre organisme se prépare à interagir d'une certaine manière avec son environnement : fuir, se cacher, aller vers, aller contre, etc. C'est la tendance à l'action. [...] Si la tendance à l'action est suffisamment activée, un ensemble de réponses émotionnelles sont alors déclenchées. Il peut s'agir de changements physiologiques (le cœur va battre plus vite), expressifs (l'expression du visage va changer), comportementaux (le phobique va avoir un mouvement de recul) ou cognitifs (l'attention du phobique va se focaliser sur l'objet phobogène). Toutes ces composantes ne sont pas toujours activées, mais plus elles le sont, plus on considérera qu'il s'agit d'une émotion prototypique. Enfin, la dernière facette est le sentiment subjectif. Il s'agit de la coloration subjective de l'expérience par l'émotion. L'individu émotionné se sent et se vit dans un état différent¹⁵⁰.

Cette définition fait se succéder quatre processus distincts : i) l'évaluation de la situation comme « émotionnelle » (la perception d'un danger), ii) la tendance à réagir d'une certaine manière (la fuite), iii) l'activation de réactions à la fois expressives (un froncement de sourcils), comportementales (l'agitation des jambes et des mains) et cognitives (la transformation de certaines croyances), et iv) l'épreuve subjective d'un changement d'état (le sentiment vécu d'être « changé »). Dans le *Handbook* de Cambridge consacré aux émotions, David Sander regroupe dans le même sens les différents processus émotionnels en cinq catégories : évaluation,

¹⁴⁸ Scarantino, *art.cit.*

¹⁴⁹ Par exemple dans John L. Austin, « A Plea for Excuses », *Proceedings of the Aristotelian Society*, 57, 1956-57.

¹⁵⁰ Pierre Philippot (dir.), « Qu'est-ce qu'une émotion ? », *Emotion et psychothérapie*, Wavre : Mardaga, 2011, p.12-13.

expression, tendance à l'action, réponse périphérique, sentiment subjectif¹⁵¹. On voit que dans ce cas l'expression se voit attribuer un rôle majeur, plus haut dans la série causale. Malgré cela la liste est proche de la précédente, en somme relativement consensuelle chez les chercheurs. Toutefois ce qui est généralement accepté par les spécialistes n'est rien à côté de ce qui les oppose. Deux chercheurs américains, qui proposent pour leur part une triple catégorisation (expérience subjective, comportement expressif, réponses physiologiques périphériques) résument la chose ainsi :

It is widely agreed that emotion refers to a collection of psychological states that include subjective experience, expressive behavior (e.g., facial, bodily, verbal), and peripheral physiological responses (e.g., heart rate, respiration). It is also widely agreed that emotions are a central feature in any psychological model of the human mind. Beyond these two points of agreement, however, almost everything else seems to be subject to debate¹⁵².

La difficulté est d'articuler ces différents processus, puisqu'aucun ne semble pouvoir être considéré comme un trait absolument nécessaire. À suivre la tradition freudienne, on peut par exemple accepter l'idée qu'il existe des « émotions inconscientes », dénuées de toute forme d'expérience subjective consciente. On sait aussi qu'il existe des colères glacées ne se traduisant par aucune expression faciale claire. Certains chercheurs ont alors proposé de considérer les différents processus émotionnels comme des éléments constitutifs d'un noyau conceptuel (*conceptual core*), organisés autour d'exemples particulièrement représentatifs, nommés à la suite des travaux d'Eleanor Rosch des figures *prototypiques*¹⁵³. Dire que les émotions sont des prototypes permet un certain gain théorique, en offrant par exemple la possibilité de dire sans contradiction que la peur est davantage une émotion que l'envie ou le respect, comme les pommes sont davantage des fruits que les olives¹⁵⁴, dans la mesure où ils rassemblent davantage de traits constitutifs de ce qu'on entend habituellement par le terme « émotion ». Ce genre d'approche permet également d'éviter la difficulté des expériences limites (un épisode de stress par exemple, est-il encore une émotion ?), en assumant le caractère flou des limites du concept d'émotion. Enfin la conception prototypique des émotions permet de penser la proximité des différentes émotions grâce à l'image de « l'air de famille¹⁵⁵ » : tous les membres ont quelque

¹⁵¹ David Sander, « Models of Emotions : the affective neuroscience approach, » *Handbook of Human Affective Neuroscience*, Cambridge University Press, 2013.

¹⁵² James Gross & Lisa Barrett, « Emotion Generation and Emotion Regulation: One or Two Depends on Your Point of View », *Emotion Review*, 3(1), 2011, p.8-16. DOI : [10.1177/1754073910380974](https://doi.org/10.1177/1754073910380974)

¹⁵³ Eleanor Rosch, « Natural categories », *Cognitive Psychology*, 4, 1973, p.328-50.

¹⁵⁴ Beverly Fehr, James A. Russell, « Concept of Emotion Viewed From a Prototype Perspective », *Journal of Experimental Psychology*, 1984.

¹⁵⁵ Ludwig Wittgenstein. *Recherches philosophiques*. Paris : Gallimard « Tel », trad. Françoise Dastur et al., §66-70.

chose en commun, sans qu'il soit possible d'isoler un trait que tous possèdent avec certitude. À ce titre une émotion se définirait moins par un certain nombre de critères nécessaires et suffisants, que par un degré de ressemblance à des modèles idéal-typiques appelés prototypes.

C'est une question importante de savoir si ces prototypes sont tirés de l'expérience ou s'ils sont des fictions abstraites, des êtres de langage fonctionnant comme des modèles sans qu'on les rencontre jamais dans la réalité¹⁵⁶. Existe-t-il dans le monde des colères prototypiques, ou naissent-elles de certaines représentations (fictionnelles par exemple) ? Des expériences ont montré que lorsqu'on demande à un sujet de mimer une émotion, il imite spontanément des caractères expressifs qu'il ne produit pas lorsqu'il est réellement en proie à ces émotions :

[...] people seem to have an easy time describing prototypical features of a given emotion category. Ask an American to describe prototypical sadness and he'll say it features a frowning or pouting face, a slumped posture, crying, moping around, a monotonous tone of voice, and that it begins with a loss of some sort and ends with an overall feeling of fatigue or powerlessness. [...] When we measure actual instances of sadness using scientific tools, this frowning/pouting prototype of loss is not the most frequently or typically observed pattern. Everybody seems to know the prototype but it's rarely found in real life¹⁵⁷.

Ce que les sujets imitent n'est pas la peur telle qu'ils l'expriment en situation réelle, mais la représentation prototypique qu'ils se font de la peur. Cela tend à faire penser que les prototypes sont des fictions construites qui s'imposent progressivement à l'expérience des agents à l'occasion d'une suite d'expériences de socialisation émotionnelle. Merleau-Ponty notait déjà en 1945 qu' « il n'est pas plus naturel ou moins conventionnel de crier dans la colère ou d'embrasser dans l'amour que d'appeler « table » une table. Les sentiments et les conduites passionnelles sont inventées comme les mots¹⁵⁸ ». Chacun apprend à être triste ou joyeux en imitant des représentations qui sont autant de fictions ou de modèles. Si tel est bien le cas, la question se pose de savoir quel peut être le rôle des auteurs de fiction (au sens large, en incluant non seulement les romanciers mais aussi les peintres, les réalisateurs, mais aussi les « récits ordinaires¹⁵⁹ » que l'on s'échange quotidiennement) dans la constitution ou la transformation de ces prototypes émotionnels ? Peut-on évaluer dans quelle mesure le sujet à qui on demande de mimer la colère s'appuie sur des représentations fictionnelles ? Et peut-on dire que l'influence des fictions vaut également pour une colère « spontanée », qui n'est pas volontairement simulée mais semble s'imposer à celui qui l'éprouve ? Pour le dire autrement : les images émotionnelles,

¹⁵⁶ Ulric Neisser, « The concept of intelligence », *Intelligence*, 3, 217-227.

¹⁵⁷ Lisa Feldman Barrett, *How Emotions are Made?* Houghton Mifflin Harcourt, 2017.

¹⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard « TEL », 2005, [1945].

¹⁵⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Les troubles du récit. Pour une nouvelle approche des processus narratifs*, Editions Thierry Marchaisse, 2020.

qu'elles viennent de fiction ou d'ailleurs, se contentent-elles de donner forme à des situations où on imite une réaction émotionnelle (dans un environnement fortement ritualisé comme à un mariage ou un enterrement, ou encore au théâtre ou dans un laboratoire de psychologie), ou bien contribuent-elles également à « modeler » nos réactions affectives en apparence les plus spontanées, celles qui nous apparaissent comme les plus « authentiques » ? Nous reviendrons sur ce problème délicat. Conservons pour l'instant trois idées : i) les émotions sont des réalités complexes mettant en jeu plusieurs processus hétérogènes ; ii) ces processus peuvent être étudiés d'une manière plus « naturaliste » ou plus « constructiviste », les deux perspectives n'étant pas nécessairement incompatibles ; iii) les émotions entendues comme catégories doivent être pensées sur le modèle du prototype, comme des fictions régulatrices.

Que tirer de ce détour par les sciences affectives ? D'abord les critiques littéraires peuvent s'efforcer de distinguer plus soigneusement les différentes composantes des émotions exprimées ou représentées dans un texte. Plutôt que de parler d'un épisode émotionnel, on peut apprendre à distinguer ce qui en constitue l'expression physiologique (un rougissement par exemple) de ce qui est une réaction conative (une tendance à fuir ou à se cacher) ou une expérience vécue (la honte). Ensuite selon que l'on adopte une position plus « naturaliste » ou plus « constructivist », l'effet littéraire sur les émotions sera envisagé de manières bien différentes. Certaines perspectives plus constructivistes permettent de penser un rôle social essentiel de la littérature dans la formation de la vie émotionnelle, en transformant les prototypes émotionnels à partir desquels les agents construisent leurs émotions – ou du moins la représentation publique de leurs émotions.

2.3. Émotions, savoir et littérature

La littérature a-t-elle de ce point de vue quelque chose d'original à dire à propos des émotions, que la science et la philosophie ne disent pas ? Non pas que la littérature ait la prétention d'être, comme a parfois reproché à certains de vouloir la présenter, « une sorte de genre suprême dont la philosophie et la science ne seraient que des espèces¹⁶⁰ » ; mais il se pourrait qu'elle ait son rôle à jouer, parmi d'autres sources de production de savoir, pour transformer et mieux comprendre le fonctionnement des émotions. La littérature, par sa manière d'exprimer, de représenter ou de

¹⁶⁰ Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, Paris : Agone, coll. « banc d'essais », 2008.

raconter des expériences émotionnelles, pourrait ainsi être envisagée comme une source importante de *connaissances*, à la fois théoriques et pratiques.

Mais une source de connaissances en quel sens ? Le texte littéraire se contente-t-il de *décrire* ou de *figurer* ce que les sciences essayent d'*expliquer* ? Devrait-on se contenter de trouver dans les œuvres littéraires des *exemples* particuliers de réactions émotionnelles que d'autres savoirs décrivent dans leur généralité ? À ce titre les textes littéraires ne seraient que des exemplifications de théories préexistantes. Or les œuvres littéraires semblent plutôt manifester une certaine « résistance » aux théories littéraires et philosophiques, dès lors que ces dernières tentent de leur imposer un sens du dehors¹⁶¹ - ce qui est toujours possible¹⁶². La singularité de l'objet littéraire résiste à la généralité du concept, précisément parce qu'il déborde toujours, même dans les « romans à thèse », la simple application d'une idée générale. Lawrence en particulier n'*applique* pas des principes psychologiques, même ceux qu'il développe lui-même par ailleurs. Il affirme au contraire à plusieurs reprises que ses réflexions théoriques viennent *après* l'écriture fictionnelle ou poétique, qu'il ne s'agit jamais dans le processus d'écriture d'appliquer un savoir préalable, mais plutôt d'obéir à ce qu'il nomme lui-même une « logique des émotions¹⁶³ » (*logic of emotion*). Lawrence distingue cette logique émotionnelle de la logique intellectuelle, qui peut prendre les émotions pour *objet* en adoptant une posture d'observateur impartial. C'est ce qui se passe lorsqu'un auteur préface un de ses ouvrages ou rédige un « avis au lecteur »¹⁶⁴. Il est important de rappeler que les réflexions placées avant le texte (et Lawrence a préfacé lui-même plusieurs de ses livres), ont en réalité été pensées après.

The novels and poems come unwatched out of one's pen. And then the absolute need which one has for some sort of satisfactory mental attitude towards oneself and things in general makes one try to abstract some definite conclusions from one's experience as a writer and as a man. The novels and poems are pure passionate experience¹⁶⁵.

¹⁶¹ Camille Dumoulié, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Armand Collin, 2002.

¹⁶² C'est ce que Philippe Sabot appelle le « schème didactique », qui serait par exemple utilisé par Deleuze dans son livre sur Proust (d'une manière d'ailleurs consciente et assumée, Deleuze parle quelque part de « faire des enfants dans le dos » des auteurs qu'il étudie). Cf. Philippe Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, PUF, 2002, p.51. Le travail pris dans le schème didactique « tire sa pertinence de ses propres enchaînements conceptuels – et non directement du travail romanesque ».

¹⁶³ DHL, *LE*, p.164.

¹⁶⁴ On se souvient de la manière dont Michel Foucault a rédigé sa seconde préface pour la réédition de l'*Histoire de la folie* (1972), en contestant le pouvoir de l'auteur de déterminer après-coup le sens à donner à son œuvre : « Je voudrais que cet objet-événement [...] disparaisse finalement sans que celui à qui il a été donné de le produire, uisse jamais revendiquer le droit d'en être le maître, d'imposer ce qu'il voulait dire, ni de dire ce qu'il devait être ».

¹⁶⁵ DHL, *PU*, p.65.

Il est toutefois probable que le rapport entre imagination et réflexion soit plus obscur que la suite logique qu'elle semble constituer aux yeux de Lawrence dans ce passage, où la réflexion s'apparente à la glose ou au commentaire d'une illumination poétique primordiale. Mark Kinkead-Weekes objecte à propos de ce passage la pratique d'écriture de Lawrence, dans laquelle la « philosophie » nourrit en retour les textes imaginatifs : « [...] *what Lawrence describes is both true and less than a fuller truth. His philosophy came out of his imaginative work, but then regularly became a spur to new imagining, in a continual dialectic between exploration, understanding and fresh exploration*¹⁶⁶ ». Le travail de conceptualisation ne vient donc pas seulement *après* l'expérience émotionnelle de l'écriture, puisqu'il est capable en retour d'ordonner et de donner forme à l'expérience. Nous avons vu plus haut que Lawrence reconnaît la puissance d'une « Idée » ou d'une « vision » sur l'expérience et la création artistique, mais la question de l'influence des idées exprimées, des idées en acte telles qu'elles apparaissent par exemple dans un essai ou une préface, est plus difficile à mesurer. Comprendre ce que Lawrence entend par « pensée », c'est étudier de plus près cette « dialectique continue entre l'exploration et la compréhension », sans distinguer une écriture purement passionnée d'un côté (le texte du roman), et une réflexion purement intellectuelle de l'autre (la préface, le commentaire). C'est cette dualité simpliste qu'il s'agit de repenser.

Si la pensée de Lawrence nous intéresse, ce n'est pas seulement telle qu'on la trouve dans les réflexions qu'il porte lui-même après-coup sur ses œuvres. L'objet à étudier, c'est bien la *pensée romanesque* elle-même, que les articles, essais et préfaces prolongent et éclairent, mais à laquelle ils ne se substituent pas. C'est pourquoi l'attitude pour aborder cette pensée ne va pas de soi. Car s'il s'agissait d'analyser les réflexions critiques, la posture réflexive ordinaire suffirait. Mais c'est autre chose qu'il s'agit d'appréhender : ce qui se transmet au lecteur à même la lecture, alors qu'il est « pris » par l'histoire. Il ne s'agit pas de ce qu'un lecteur porté sur la réflexion peut déduire pour son compte une fois le livre refermé, pas plus que de l'« attitude mentale satisfaisante » (*satisfactory mental attitude*) ou des « conséquences définitives » (*definite conclusions*), comme dit Lawrence, induites par la lecture. Il y a dans ces formulations de Lawrence un préjugé intellectualiste qu'il s'agit précisément de conjurer si on veut rendre possible une philosophie de la littérature. Lawrence met bien en œuvre dans ses textes quelque chose qu'il faudra caractériser comme une « pensée romanesque¹⁶⁷ », mais il faut reconnaître qu'il peine à la théoriser. En quoi ses romans donnent-ils à penser, ou *forcent*-ils le lecteur à

¹⁶⁶ DHL, *BII*, p.678.

¹⁶⁷ Cf. Chapitre 4.

penser, s'il est vrai que la pensée est une sorte de violence exercée contre l'esprit et « l'avarice épistémique¹⁶⁸ » (*epistemic covetousness*) qui le caractérise ? La réponse que nous proposons dans ce chapitre est simple : *le roman force à penser en déplaçant les catégories émotionnelles qui structurent l'expérience ordinaire*. C'est ce « bougé » des catégories de l'expérience, et pas le contenu « théorique » (ou propositionnel) du roman, qui donne à penser.

La question de ce que les œuvres littéraires apprennent aux lecteurs doit être distinguée de ce qu'elles peuvent leur donner à penser. Il est vrai que les textes littéraires ont souvent une valeur documentaire, et communiquent à ce titre des informations aux lecteurs. On peut distinguer au moins trois manières de le faire. i) D'abord les romans fournissent des informations historiques ou factuelles. Dans *Son's and Lovers*, le lecteur apprend certains détails sur le mode de vie d'une famille populaire dans une ville minière anglaise de la fin du XIX^{ème} siècle, et dans la nouvelle « *Odour of Chrysanthemums* » (1911) on découvre la réalité brutale de la vie des familles ouvrières face à un accident du travail ; ii) à cette valeur documentaire s'ajoute le témoignage de certains personnages sur la manière dont ils vivent leurs destins sociaux. Les descriptions que Lawrence donne de la ville de Londres peuvent aider le lecteur à mieux comprendre ce que peut signifier d'être un provincial arrivant dans une capitale européenne au début du siècle dernier. Dans « *Odour of Chrysanthemums* » le lecteur a accès à l'intériorité de la femme dont le mineur est ramené mort à la maison, à ses réactions face à l'accident, et cela d'une manière beaucoup plus intime que ce qu'une analyse historique ou sociale permettrait seule d'appréhender. De ce point de vue la littérature apporte un éclairage non négligeable sur le monde social, parce qu'elle redonne vie à la manière dont les acteurs vivent leur expérience. iii) Enfin on peut également soutenir, avec toute une tradition philosophique récente, que les textes littéraires communiquent des informations d'ordre moral, et transmettent une forme de savoir concernant la manière dont il faut vivre, ou encore, de manière plus prudentielle que morale, la moins mauvaise manière de vivre dans le monde tel qu'il est¹⁶⁹. Les œuvres littéraires sont donc de ce point de vue des documents essentiels, à la fois : i) sources d'informations historiques, ii) témoignages sociaux et iii) analyses morales des comportements humains.

Mais penser n'est pas savoir, et à ce *savoir* littéraire il faut ajouter la possibilité d'une *pensée* littéraire. Certaines œuvres, et singulièrement celles de Lawrence, ont un intérêt

¹⁶⁸ Cynthia Kraus, « Of Epistemic Covetousness in Knowledge Economies: The Not-Nothing of Social Constructionism », *Social Epistemology*, 19(4), 2005, p.339-355.

¹⁶⁹ Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain...*, *op.cit.*

épistémique en tant qu'elles véhiculent une réflexion d'ordre émotionnel. Mais il ne s'agit pas à proprement parler d'un savoir, puisqu'il est moins question de *contenus* que de *catégories* originales. Ce que le lecteur découvre par la lecture, ce sont des concepts émotionnels originaux, impensables en dehors de la fiction qui les exprime. C'est parce qu'il s'agit de *concepts émotionnels*, et pas simplement de réactions affectives, que l'on peut parler de pensée. Le roman ne donne pas seulement à vivre par l'imagination quelque chose d'insolite, il invite à un déplacement intérieur, à une transformation de la manière dont le lecteur structure habituellement son expérience.

Pour bien comprendre cette thèse, il faut la distinguer de ce qu'elle n'est pas. Nous ne voulons pas dire que les œuvres de Lawrence peuvent simplement produire des *effets émotionnels* sur le lecteur, au sens où pourrait le faire un roman sentimental. Nous ne disons pas non plus qu'elles fournissent un *matériau* pour la pensée, au sens où Lawrence lui-même reconnaît penser à *partir* de ses romans. Ce qu'il s'agit de repérer, ce n'est pas en quel sens la littérature peut constituer un matériau de choix pour la pensée, mais bien en quel sens on peut dire qu'elle pense ou qu'elle donne à penser. Ce qu'il faut faire apparaître, c'est l'événement suscité par la lecture d'un récit dans lequel des expériences émotionnelles sont exprimées ou représentées. De nombreuses critiques adressées à Lawrence, sur son manque d'« intelligence » ou son incompréhension de la méthode scientifique, apparaîtront secondaires si l'on réussit à circonscrire la dimension singulière au sein de laquelle son œuvre possède une valeur épistémique (ou noétique si on maintient dans le vocabulaire la distinction entre savoir et penser) : la dimension émotionnelle.

Un des avantages du romancier sur le philosophe ou le scientifique vient du rapport particulier qu'entretiennent, de façon générale, les œuvres d'art et les émotions. Là où le philosophe ou le scientifique s'attache avant tout à *expliquer*, les artistes s'efforcent, comme le notait déjà Aristote dans la *Poétique*, de *représenter* des réactions émotionnelles (comme la révolte de Constance Chatterley contre la vie qu'elle mène) ou à *exprimer* certaines réactions (comme la colère contre la Guerre dans le chapitre de Kangaroo intitulé « *Nightmare* »). Les textes peuvent à leur tour *susciter* chez le lecteur des émotions, dont certaines émotions originales proprement esthétiques, inimaginables hors du contexte spécifique de la lecture ou de

la contemplation esthétique¹⁷⁰. Cela ne signifie pas que la science ou la philosophie ne puissent, elles aussi, susciter des émotions : on peut pleurer de joie en lisant Descartes ou se désespérer de voir une expérience échouer pour la quinzième fois. On peut aussi, comme Kleist, vouloir se tuer après avoir lu Kant. Mais du point de vue de l'activité savante les réactions émotionnelles n'entrent pas, ou sous une forme extrêmement euphémisée, dans le compte-rendu des résultats. Cela est tout à fait compréhensible étant donné que savants et philosophes cherchent à expliquer plutôt qu'à représenter. Il est vrai que ces catégories semblent parfois se chevaucher, comme lorsque les mathématiciens évoquent la dimension esthétique de leur pratique, ou quand les critiques littéraires produisent des textes originaux et inspirés à propos desquels on a pu parler de « poétique de la critique¹⁷¹ ». Lawrence lui-même a écrit des préfaces et des recensions d'ouvrages, quelquefois très belles, qui non seulement font indéniablement partie de son œuvre, mais qui en constituent même parfois des moments remarquables. Lawrence lui-même présentait sa préface aux mémoires de Magnus¹⁷² à Catherine Carswell comme : « *the best single piece of writing, as writing, that I have ever done* ». Il est vrai que ce texte est une reconstitution fictionnelle des relations avec Magnus, et ressemble davantage à un texte fictionnel qu'à une préface analytique.

Quoi qu'il en soit, même si les textes plus théoriques sont indispensables à une compréhension adéquate de ce que Lawrence entend par le fait de penser, c'est bien dans les textes de fiction qu'une *pensée émotionnelle*, et pas simplement une réflexion après-coup sur des représentations émotionnelles, est à l'œuvre. Lawrence lui-même n'hésite pas à parler à ce propos d'un « esprit émotionnel » (*emotional mind*), qui fonctionnerait sur d'autres bases que l'esprit intellectuel. Dans un passage souvent commenté, consacré à l'écrivain sicilien Giovanni Verga, Lawrence écrit :

Now the emotional mind, if we may be allowed to say so, is not logical. It is a psychological fact, that when we are thinking emotionally or passionately, thinking and feeling at the same time, we do not think rationally; and therefore, and therefore, and therefore. Instead, the mind makes swoops and circles. It touches the point of pain or interest, then sweeps away again in a cycle, coils round and approaches again the point of pain or interest. There is a curious spiral rhythm, and the mind approaches again and again the point of concern, repeats itself, goes back, destroys the time-sequence entirely, so that time ceases to exist, as the mind stoops to the quarry, then leaves it without striking, soars, hovers, turns, swoops, stoops again, still does not strike, yet is nearer, nearer, reels away again, wheels off into the air, even forgets, quite forgets, yet again turns, bends,

¹⁷⁰ Jeneger Robinson, « Aesthetic emotions (philosophical perspectives) ». *Oxford Companion to Emotion and the Affective Sciences*. Ed. David Sander and Klaus R. Scherer, Oxford: Oxford University Press, 2009.

¹⁷¹ Florian Pennanech. *Poétique de la critique littéraire*. Paris : Seuil, 2019.

¹⁷² DHL, « Introduction to Memoirs of the Foreign Legion by M.M. », 1924 (écrit en 1922).

circles slowly, swoops and stoops again, until at last there is the closing-in, and the clutch of a decision, or a resolve¹⁷³.

Le terme « esprit émotionnel » est présenté par Lawrence lui-même comme un oxymore difficile à penser (« *if we may allowed to say so* »). Mais il s'agit bien selon lui d'un « fait psychologique » (*psychological fact*) : l'activité de penser, en tant qu'elle est perméable aux émotions, n'obéit pas aux règles de la logique intellectuelle. C'est habituellement une raison de disqualifier une telle pensée pour en faire une pensée fausse ou particulièrement biaisée. Car penser, n'est-ce pas d'abord se méfier de ses intuitions spontanées, en particulier lorsqu'elles sont portées par des réactions émotionnelles ? La pensée n'est-elle pas troublée dans sa pureté par l'influence de ce que Kant nommait le « pathologique » ? Lawrence renverse ce principe d'évaluation et cherche à faire valoir une pensée émotionnelle comme une pensée différente, et pas simplement comme une pensée invalide ou dégradée. Plus précisément, deux choses sont transformées dans le fonctionnement de la pensée : le rapport au temps (« *time ceases to exist* ») et l'ordre de succession (« *and therefore, and therefore, and therefore* »), qui cesse de valoir. D'autres éléments caractériseront ce type de pensée, comme le recours aux images. Il est difficile de mesurer ici l'influence de Freud, que Lawrence n'a jamais lu avec beaucoup d'attention. Mais la proximité avec le fonctionnement des processus inconscients n'est sans doute pas fortuit. Pour Freud aussi la pensée du rêve (ou le *Wunsch* qui l'anime) ignore la temporalité et l'ordre des successions, et dans le rêve également la pensée est figurée.

Ce que nous voulons souligner à ce stade, c'est que le fonctionnement de « l'esprit émotionnel » n'est pas seulement un objet d'analyse donné au lecteur d'un roman, il est aussi ce qui est mis en branle et stimulé par le récit. La pensée émotionnelle n'est pas une pensée qui prend les émotions pour objet d'analyse, qui réfléchit sur les émotions comme elle pourrait réfléchir sur d'autres objets. Ce n'est pas l'objet étudié qui caractérise la pensée émotionnelle, mais son mode de fonctionnement. Pour la pensée émotionnelle les émotions ne sont pas des processus à analyser, elles constituent une part importante du fonctionnement de la pensée. Toute la difficulté est de comprendre en quel sens, si on refuse de comprendre trop vite cette expression de « pensée émotionnelle » comme une pensée trouble ou exaltée. Une pensée des émotions n'est pas seulement une réflexion après-coup utilisant des représentations émotionnelles comme objet, mais une pensée émotionnellement animée, une pensée pour qui l'émotion est à la fois une composante et un objet. C'est de ce point de vue que la littérature peut apporter une contribution originale à la réflexion sur les émotions.

¹⁷³ DHL, *IR*, 172.

2.4. Catégorisation émotionnelle et fonction du romancier

Comme l'écrit Kenneth Asher dans un chapitre intéressant consacré à la question des émotions chez Lawrence, reconnaître l'importance de la dimension affective dans l'œuvre de Lawrence est un truisme : « [...] *it may seem almost too easy to enlist D. H. Lawrence on the importance of the affective life in fiction*¹⁷⁴ ». Asher propose alors, pour affiner les instruments d'analyse, de distinguer entre émotion (*emotion*) et affect (*feeling*), l'émotion étant prise comme une forme dérivée et socialisée des affects. Nous reviendrons sur le sens particulier qu'Asher donne à cette distinction, et sur les questions intéressantes qu'il soulève concernant la place des émotions dans l'œuvre de Lawrence. Mais tentons d'abord de préciser cette opposition entre émotion et affect.

Les théories des émotions sont traditionnellement classées en trois grandes familles, selon qu'elles considèrent les émotions avant tout comme des affects (*feeling tradition*), comme des jugements (*evaluative tradition*) ou comme des motivations (*motivational theory*¹⁷⁵). Bien que les affects ne soient pas toujours considérés comme centraux dans la définition des émotions, ils constituent cependant pour la plupart des théoriciens un élément majeur des réactions émotionnelles.

Un progrès important a été fait dans la précision du vocabulaire lorsque James Russell a introduit l'idée d'un « noyau affectif » (*core affect*) pour désigner l'état général, en constante variation, de l'organisme. On peut figurer ces variations de l'état général sur un double axe d'activation-désactivation d'une part, de plaisir-déplaisir d'autre part. Cet état affectif général est plus large que ce qu'on nomme ordinairement émotion, puisqu'il inclut des états comme la somnolence, la fatigue ou le stress¹⁷⁶. L'état affectif général est décrit par Russell comme « pré-conceptuel », à la différence des épisodes émotionnels, à propos desquels l'organisation conceptuelle a une grande importance (ce qui sera important dans l'optique de l'explication de ce que peut être une pensée émotionnelle) : « *Core affect is a pre-conceptual primitive process, a neurophysiological state, accessible to consciousness as a simple non-reflective feeling: feeling good or bad, feeling lethargic or energised*¹⁷⁷ ». Selon cette hypothèse, chaque sujet aurait accès, continuellement, à un sentiment général de se sentir plus ou moins bien ou mal, plus ou moins

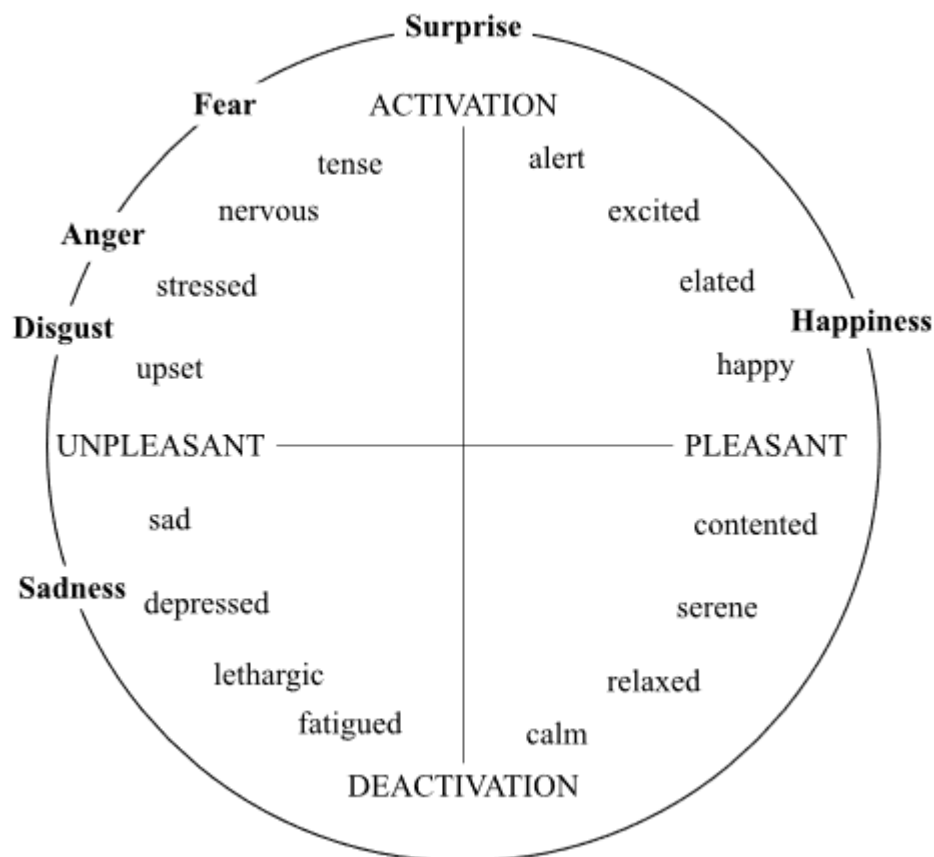
¹⁷⁴ Kenneth Asher, *Literature, Ethics, and the Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p.82.

¹⁷⁵ Scarantino and De Sousa, *art.cit.*

¹⁷⁶ J. A. Russell, *art.cit.*, 2003, p.154.

¹⁷⁷ J.A. Russell, « Emotion, core affect, and psychological construction », *Cognition and Emotion*, 2009, 23 (7), p.1264.

calme ou excité physiologiquement, les deux dimensions se combinant de différentes manières sur un axe à deux dimensions, comme il apparaît sur le schéma ci-dessous :



Extrait de: James A. Russell, « A Circumplex Model of Affect », *Journal of personality and Social Psychology*, 1980: 39(6), 1161-1178.

Cette hypothèse permet de refuser le postulat d'émotions de base universellement partagées (classiquement la joie, la tristesse, la peur, le dégoût, la colère et la surprise), qui fait face à de nombreuses difficultés expérimentales¹⁷⁸. Pour la perspective "dimensionnelle" défendue par Russell, les émotions sont construites à partir d'un état affectif global, sur le modèle : épisode émotionnel = affect de base (*core affect*) + conceptualisation émotionnelle.

¹⁷⁸ Lisa Feldman Barrett, *How Emotions Are Made*, Mariner Books, 2018 [2017]. Barrett reprend les différentes difficultés auxquelles sont confrontées les théories, longtemps largement dominantes, des « émotions de base ». L'idée n'est pas totalement remise en cause, mais est sujette à débat.

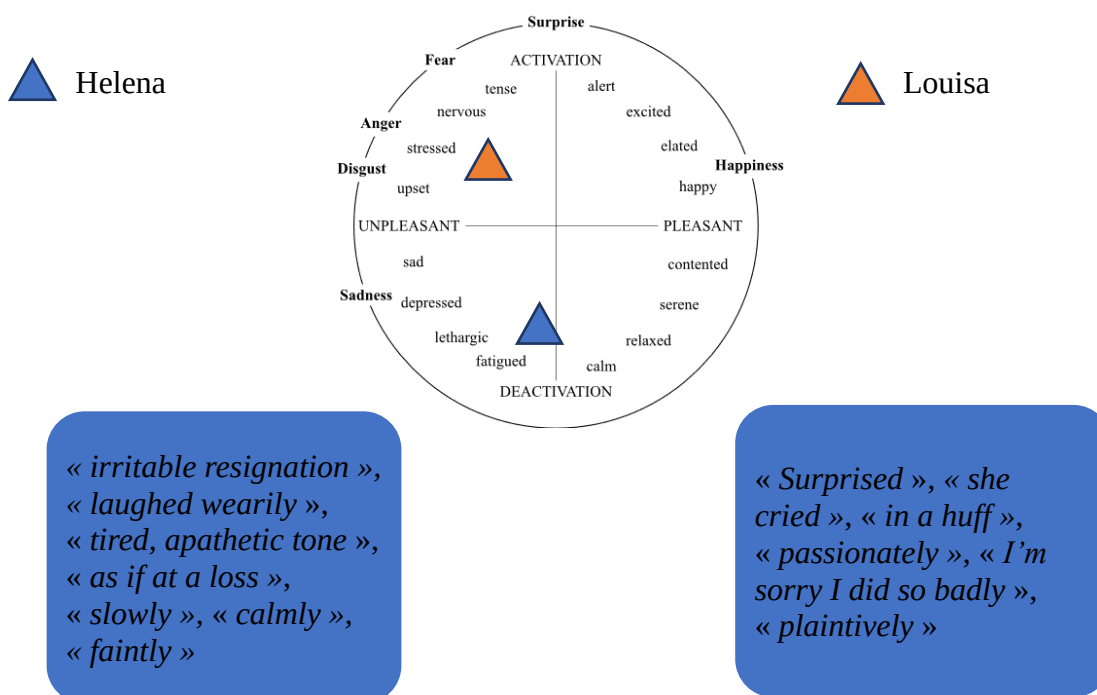
Si on accepte l'idée de Russell, il devient possible de consolider la distinction entre l'affect et l'émotion proposée par Asher à propos de Lawrence. Reprenons pour illustrer ce point le court extrait de *The Trespasser* cité plus haut¹⁷⁹.

L'interaction entre les deux femmes peut être comprise du point de vue des affects, en repérant à la lecture les deux éléments constitutifs de l'état affectif fondamental décrit par Russell : la *valence* (plaisir / déplaisir) et l'*activation* (tension / détente). On peut ajouter à cette double dimension une troisième, proposée par Osgood en 1969 et souvent reprise depuis : la puissance (*potency*) (dominant / dominé). Testons maintenant cette grille des qualités affectives, tout en sachant qu'il ne s'agit que d'une première lecture, relativement grossière, que les concepts émotionnels viendront enrichir par la suite.

Suddenly Helena broke off the music, and dropped her arm in irritable resignation. Louisa looked round from the piano, surprised.
'Why,' she cried, 'wasn't it all right?'
Helena laughed wearily.
'It was all wrong,' she answered, as she put her violin tenderly to rest.
'Oh, I'm sorry I did so badly,' said Louisa in a huff. She loved Helena passionately.
'You didn't do badly at all,' replied her friend, in the same tired, apathetic tone. 'It was I.'
When she had closed the black lid of her violin-case, Helena stood a moment as if at a loss. Louisa looked up with eyes full of affection, like a dog that did not dare to move to her beloved. Getting no response, she drooped over the piano. At length Helena looked at her friend, then slowly closed her eyes. The burden of this excessive affection was too much for her. Smiling faintly, she said, as if she were coaxing a child:
'Play some Chopin, Louisa.'
'I shall only do that all wrong, like everything else,' said the elder plaintively. Louisa was thirty-five. She had been Helena's friend for years.
'Play the mazurkas,' repeated Helena calmly."

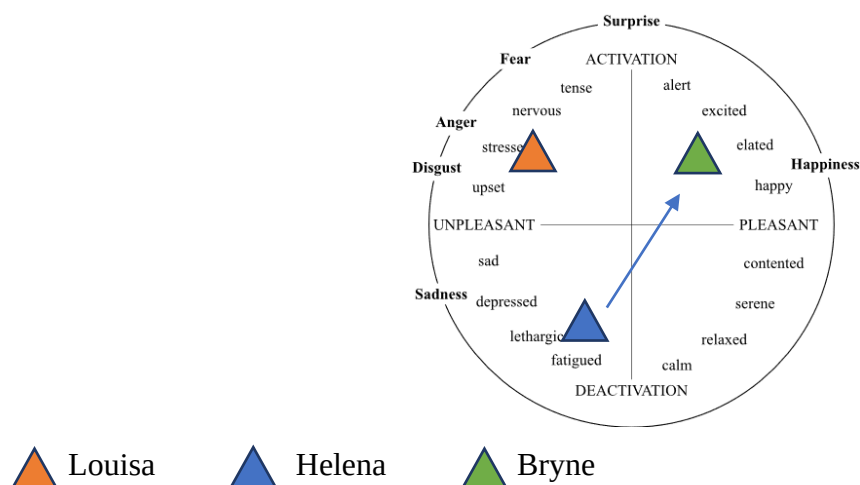
La relation de domination est très claire : Louisa est plus soumise et Helena domine l'interaction. On peut noter qu'Helena est dans un état désactivé-déplaisant, c'est-à-dire globalement triste. De ce point de vue très général, aucune distinction notable n'est faite entre les différentes qualités décrites par Lawrence : la résignation irritée (*irritable resignation*), le sourire las (« *Helena laughed wearily* »), le ton fatigué et apathique (*tired, apathetic tone*), l'air égaré (*as if at a loss*), la lenteur (*slowly*), le calme affiché (*calmly*), désignent un même état affectif général déplaisant et apathique. Tout lecteur pressé est sans doute capable de comprendre cela, comme le fait que Louisa est dans un plus grand état d'activation (elle est dite « surprise » (*surprised*), elle parle vivement (*she cried*), s'énerve (*in a huff*), aime son amie « passionnément » (*passionately*)),

mais également globalement déplaisant, comme on voit aux remarques désobligeantes qu'elle fait à propos d'elle-même (« *I'm sorry I did so badly* », « *I shall do that all wrong, like everything else* », elle parle également « plaintivement » (*plaintively*)). Peut-on situer les deux femmes sur le cercle à deux dimension proposé par Russell ?



On peut ajouter que les lieux font eux aussi l'objet d'une description affective, puisque la cheminée de la chambre est dite « *serene* », le petit Bouddha de pierre « *impassive, locked in his renunciation* », et la lampe et la plante verte sont présentées comme « *the only objects of sympathy in the room* », et, avec le feu, « *seemed friendly* ». Des passages entre les objets et les personnages soulignent ces informations, comme le fait que les cheveux d'Helena soient de la même couleur que la pierre du Bouddha. On voit dans l'omniprésence de ces qualités affectives une différence majeure avec une description « objective » de la scène. Ce qui fait le caractère « littéraire » de ce passage, c'est notamment cette saturation affective de tous les éléments en présence.

D'un point de vue dynamique, ce qui advient dans le chapitre n'est rien d'autre qu'une tentative d'un jeune homme : Bryne, de transformer une situation globalement figée et malheureuse.



Dès qu’Helena commence à parler à Bryne, son état affectif se transforme : « *she glanced up suddenly, her blue eyes, usually so heavy and tired, lighting up with a small smile* ». Les termes s’enchaînent alors à propos d’Helena : « *she smiled* », « *peculiar joy* », « *she smiled at him again* », « *lovingly* », « *softly* », « *with curious joy* ». Mais Bryne refuse cette première ouverture, dans laquelle il voit une forme de complaisance pour la tristesse et le deuil qui enveloppent la jeune femme. La réaction affective est brutale, Helena devenant « *suddenly cold* », « *sneer* », « *acid tone* ». Bryne doit insister (« *smiling quickly, gently* »), puis « *smiled brilliantly* » en déclarant : « *I am April* ». Helena hésite, déclare : « *I am too tired to bud* », mais est malgré tout ranimée par la passion du jeune homme (« *roused her when she did not want to be roused, when moving from her torpor was painful* »). Le chapitre se finit sur un échec relatif, Bryne finissant « *full of hate and tasting of ashes* ». Les thèmes du trio amoureux et d’une régénération par un jeune homme sont typiques de Lawrence (on retrouve par exemple la même configuration dans la nouvelle *The Fox* (1922) par exemple), mais ce qui nous intéresse est simplement de souligner l’omniprésence des marqueurs affectifs, et la possibilité de limiter la lecture à une dynamique affective.

Il y a de bonnes raisons de penser que la saisie de ces qualités affectives, notamment concernant le plaisir/déplaisir, est relativement aisée. Des études montrent en effet que la perception des affects, en particulier la polarité plaisir / déplaisir, est plus aisée et plus universellement appréhendable qu’aucune autre forme de compréhension émotionnelle. Des enfants de deux à trois ans sont ainsi capables de reconnaître des états affectifs globalement positifs ou négatifs, alors qu’ils sont incapables de distinguer des états émotionnels

différenciés¹⁸⁰. Ces enfants classent notamment dans une même catégorie la tristesse et la colère. Ils distinguent bien des états affectifs, mais sans maîtriser les catégories émotionnelles. Il semble que la maîtrise du langage joue un rôle déterminant dans la capacité à discriminer finement des états émotionnels, contrairement aux états affectifs qui dépendent moins de cette compétence langagière. Des sujets atteints d'une maladie neuro-dégénérative nommée « démence sémantique » (*semantic dementia*), qui ont des difficultés à retenir des mots et des concepts, parviennent à classer des photographies expressives selon leur tonalité générale plaisante ou déplaisante, sans réussir à discriminer entre des émotions différentes¹⁸¹. On peut dire, et c'est ainsi que l'on souhaite mobiliser l'opposition proposée par Asher, que ces patients sont capables de distinguer des *affects*, mais pas des *émotions*. Par affect on entend donc avec Russell un sentiment physiologique général de l'état de son corps (plaisant/déplaisant, activé/désactivé, actif-dominant/passif-dominé).

L'émotion est un état plus complexe, qui implique la participation de catégories langagières plus ou moins fines, parfois appelées « concepts émotionnels ». Comme le résume Lisa Feldman Barrett, la *perception* même des émotions exige la possession et l'utilisation de tels concepts : « *people see emotion in a face only if they possess the corresponding emotion concept*¹⁸² ». Si un sujet ne dispose pas des catégories adéquates, il ne verra tout simplement pas l'émotion en question, même s'il peut juger globalement qu'il a affaire (en lui ou chez un autre) à un état plutôt plaisant ou déplaisant. Autrement dit il est possible de saisir une réalité affective sans comprendre ce qui se joue d'un point de vue émotionnel. Pour le lecteur du passage cité plus haut, l'état plaisant-déplaisant des personnages est facilement identifiable (peut-être moins clairement pour Helena, étant donné les variations qu'elle subit au cours du chapitre), alors que les réalités émotionnelles décrites exigent une lecture attentive et éclairée.

Du point de vue du « constructivisme psychologique », les émotions ne sont donc pas des éléments de base biologiquement « pré-câblés », mais les résultats de processus culturels complexes d'élaboration, développés à partir des réactions affectives. Ces dernières, en particulier en tant qu'elles expriment une certaine valence (un degré de plaisir / déplaisir), peuvent être considérées comme les véritables éléments à partir desquels les émotions sont

¹⁸⁰ James A. Russell and Sherri C. Widen, « Children acquire emotion categories gradually », *Cognitive Development* 23, 2008, p.291-312.

¹⁸¹ Barrett, *op.cit.*, p.46-47.

¹⁸² Barrett, *op.cit.*, p.47.

instituées. Les émotions seraient, pour le dire autrement, *des catégorisations langagières, socialement contextualisés, d'états affectifs complexes*.

Ces états affectifs se rapprocheraient davantage des humeurs (*moods*) que des émotions, notamment par leur caractère non intentionnel. Car si les émotions sont généralement tournées vers des objets (ce n'est pas toujours clair, dans l'angoisse par exemple¹⁸³), ce n'est pas le cas des processus affectifs au sens où l'entend Russell :

Cognitive events, such as beliefs or percepts, are intrinsically about something: They have Objects. In contrast, core affect *per se* is not about anything. That is, core affect can be experienced in relation to no known stimulus - in a free-floating form - as seen in moods¹⁸⁴.

L'attribution d'un objet est un élément déterminant permettant de distinguer l'affect des constructions émotionnelles plus complexes. Le fondement des émotions serait cet état affectif dynamique, qui existe et se transforme continuellement (« *a person always has core affect* » note Russell), même s'il n'occupe évidemment pas l'attention consciente et peut rester « *at the background of the person's conscious world* ». Les causes des variations du noyau affectif (de la saisie d'un état physiologique général) sont très nombreuses, et Russell inclut, au-delà des phénomènes conscients de ce qui peut nous réjouir ou nous attrister, des processus subliminaux comme l'activité cellulaire, les activations hormonales ou même l'ionisation de l'air¹⁸⁵. Tous ces phénomènes influeraient en permanence sur l'état physiologique global dans lequel se trouvent les agents. Pour autant il ne s'agit pas de distinguer une dimension affective « naturelle » et une dimension émotionnelle « culturelle », puisque d'une part les émotions reposent sur des processus biologiques en partie déterminés par l'évolution et possédant un fort intérêt adaptatif, et puisque d'autre part des événements purement symboliques (comme le fait d'apprendre par téléphone la mort de quelqu'un) peuvent bouleverser l'état affectif d'un agent. La distinction entre affect et émotion passe plutôt par une plus ou moins grande élaboration conceptuelle.

L'affectivité a de ce point de vue une triple fonction littéraire :

- i) D'une part elle fournit au lecteur les éléments de base à partir desquels l'auteur peut élaborer des catégories émotionnelles originales.
- ii) D'autre part elle induit chez le lecteur un certain état affectif, de façon à lui faire apparaître le monde d'une certaine manière. On sait en effet que l'état affectif influence

¹⁸³ Heidegger voyait dans l'angoisse (*Angst*) « la présence du rien ». Cf. « Qu'est-ce que la métaphysique ? », R.Munier (trad.), *Cahier de l'Herne - Heidegger*, p.57.

¹⁸⁴ James A. Russell, « Core affect and the Psychological Construction of Emotion », *Psychological Review*, 2003.

¹⁸⁵ *id.*

la perception, notamment en focalisant l'attention sur les éléments qui possèdent la même valence. Ainsi un sujet qui se trouve dans un état plaisant sera davantage porté à percevoir des informations positives sur son environnement, et par là à « surestimer » le caractère plaisant de la situation¹⁸⁶. De même un lecteur s'identifiant avec les personnages peut être conduit à distribuer autrement son attention, et notamment à accepter des idées qu'il refuserait s'il se trouvait dans un état affectif différent. Les lecteurs de romans savent bien que les formules par lesquelles les romanciers réussissent à exprimer une pensée sont souvent sans valeur hors du contexte d'énonciation dans lequel elles apparaissent. Tout se passe comme si certaines « vérités » exigeaient un contexte affectif particulier pour être acceptées. Si la pensée romanesque est par excellence une pensée « située », c'est d'abord parce qu'elle implique un état affectif dynamique, comme une condition de son effectuation et de sa réception. En cela une telle pensée se distingue de la pensée savante ou philosophique, qui se propose au contraire de valoir universellement, c'est-à-dire indifféremment à l'état affectif de celui qui produit l'idée comme de celui qui tente de la comprendre. Cela revient-il à dire que les « vérités » romanesques ne sont en aucune façon généralisables ? Certes non, et les réflexions sur le contextualisme montrent bien qu'inclure le contexte dans le contenu d'une pensée ne signifie pas pour autant relativiser complètement la portée de cette pensée. L'hypothèse contextualiste que l'on défend ici souligne simplement le fait qu'une pensée romanesque est inséparable de son contexte d'énonciation. Le récit, en tant qu'il fournit un certain contexte affectif et « prépare » le lecteur à entendre davantage certaines idées que d'autres, fait partie intégrante de la pensée romanesque, et n'en constitue en aucune façon un simple décor contingent.

- iii) La troisième fonction littéraire de l'affectivité repose sur le phénomène de « transfert d'activation ¹⁸⁷ », par lequel un certain degré d'activation physiologique peut être déplacé d'une situation à une autre. On sait par exemple qu'on sera davantage effrayé par un aboiement intempestif si on est en train de faire du sport que si on marche tranquillement, ou que l'excitation sexuelle peut être décuplée par une dispute préalable, l'activation physiologique étant dans ces cas « transférée » d'une situation à l'autre. Il est possible de la même manière qu'une excitation du lecteur, suscitée par exemple au moyen d'un

¹⁸⁶ Joseph Forgas, « Mood and Judgment: The Affect Infusion Model (AIM) », *Psychological Bulletin*, 117(1):39-66, 1995.

¹⁸⁷ Pierre Philippot, *Emotion et psychothérapie*. Mardaga, 2013, p.48-51.

suspense bien ménagé, permette de potentialiser autre chose, une scène émotionnelle ou un problème plus théorique, de façon à en transformer le sens.

Mais le plus important concernant l'affectivité tient sans doute au rôle qu'elle joue dans l'élaboration des émotions. Elle constitue en effet pour certaines traditions, notamment par sa valeur de plaisir / déplaisir, la « brique fondamentale¹⁸⁸ » (*basic building block*) permettant de construire les émotions. Pour reprendre le passage de *The Tresspasser* cité plus haut, nous avons dit que la perception affective de ce qui s'y joue constituait un premier niveau de lecture. Bien entendu l'intérêt du texte tient davantage aux constructions émotionnelles dont les variations affectives fournissent l'occasion. Helena n'est pas simplement « triste et apathique », elle est dans un état complexe et ambivalent, fait notamment de dissimulation vis-à-vis de son amie. Elle est triste, mais les émotions qui sont les siennes, subtilement évoquées dans le cours du texte, donnent l'occasion au lecteur de saisir une manière originale de catégoriser et de comprendre cette tristesse, donc en même temps une manière possible de vivre cette tristesse (de l'éprouver, de l'utiliser socialement, de prendre position par rapport à elle). La même chose est vraie des efforts de Bryne pour la faire « revivre ». C'est notamment dans ce travail de catégorisation émotionnelle que se révèle le talent de Lawrence. Et c'est cet art de catégoriser que l'on peut désigner comme une pensée émotionnelle, en tant qu'elle force le lecteur à s'interroger à son tour, lui fournissant l'occasion d'une véritable éducation émotionnelle. Car ce sont bien les instruments pour *dire* l'expérience émotionnelle, au-delà des remarques affectives de base (je me sens bien, je ne me sens pas bien), qui font cruellement défaut à beaucoup de gens. Comme le dit Lawrence un véritable langage des sentiments manque : « *we have no language for the feelings*¹⁸⁹ ». Réussir à inventer un langage émotionnel capable de rendre compte des variations affectives les plus subtiles, c'est donner sens à ce fond de variation physiologique qui constitue la texture même de notre vie. Passer de l'affectif à l'émotionnel avec art permet au lecteur de mieux interpréter, en lui-même et chez les autres, des variations affectives qui risquent de rester lettres mortes. Or c'est bien, en partie du moins, parce que Louisa est incapable de comprendre affectivement Helena, que leur relation est condamnée à mourir. Apprendre à catégoriser autrement nos états affectifs et ceux des autres, voilà en quoi la littérature peut être utile, voilà ce qu'elle peut nous apporter. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un savoir, mais plutôt d'un art

¹⁸⁸ Lisa Feldman Barrett, « Valence is a basic building block of emotional life », *Journal of Research in Personality* 40, 2006, p.35-55.

¹⁸⁹ D. H. Lawrence, « The Novel and the Feelings », *STH*, p.203.

de l'appréhension et de la catégorisation, c'est-à-dire encore de ce qu'on peut appeler une pensée.

Les catégorisations émotionnelles contribuent à donner sens à ce que nous vivons affectivement : « *Categorization shapes core affect into a meaningful experience, allowing inferences about what caused the state, how to deal with the situation, and how to communicate efficiently their experiences of core affect to others*¹⁹⁰ ». De même que la perception externe « découpe » dans un continuum des éléments discrets (comme les couleurs de l'arc-en-ciel nous apparaissent selon le découpage culturel qui est le nôtre), la perception interne constitue, à partir d'une agitation intérieure permanente (d'un « fourmillement » ou d'une « inquiétude » pour parler comme Leibniz), ou d'un déplacement sur un repère incluant valence, activation et puissance, un ensemble discret d'émotions remarquables et communicables. Ce travail de construction par lequel les affects sont utilisés pour forger des émotions, cette « conceptualisation située » (*situated conceptualization*), fait notamment intervenir des expériences mémorisées :

A momentary array of sensations from the world (light, sound, smell, touch, and taste) combined with sensations from the body (X) counts as an experience of emotion or a perception of emotion (Y) when categorized as such during a situated conceptualisation (C). Via categorization (which is the name of the process that constructs a situated conceptualization), sensations acquire functions that are not intrinsic to them; this occurs by adding information from past experience¹⁹¹.

Mais ce processus de catégorisation, par lequel le sujet humain donne forme et signification à une variation affective globale, ne se réduit pas à une nomination. Il implique également de faire intervenir des scénarios culturels complexes, des *récits* capables de donner à des variations physiologiques une forme et un sens. À partir d'informations affectives minimales : se sentir bien, se sentir mal, se sentir excité, se sentir apathique, et de leurs combinaisons, les sujets humains construisent des récits émotionnels en s'appuyant sur des scénarios culturels intériorisés. Les émotions posséderaient ainsi une proximité singulière avec la mise en récit. Dans un article de Sweder, on trouve par exemple la proposition suivante, qui est loin d'être marginale dans le camp des « constructivistes » :

My general claim is that "emotion" terms are names for particular interpretive schemes (e.g., "remorse", "guilt", "anger", "shame") of a particular story-like, script-like, or narrative kind that any

¹⁹⁰ Lisa F. Barrett and *al.*, « The Experience of Emotion », *Annual Review of Psychology*, 58, 2007, p.373-403.

¹⁹¹ Lisa Feldman Barrett, « Emotions are real », *Emotion*, 12, 2012, p.413-429.

people in the world might (or might not) make use of to give meaning and shape to their somatic and affective "feelings"¹⁹²."

Les émotions pourraient ainsi être définies comme une *mise en récit* de réactions affectives à partir de catégories culturelles données. On voit bien à quel point la littérature est impliquée par cette redéfinition des émotions comme « structures narratives complexes » (« "*Emotions*" are neither "*concepts*" nor "*things*" nor "*terms*" in a language. They are complex narrative structures that give shape and meaning to somatic and affective experiences – feeling of the body (e.g., muscle tension) and of the soul (e.g., emptiness)¹⁹³ »). De ce point de vue l'écrivain aurait moins pour tâche d'émouvoir, d'exciter des réactions affectives intenses, que de fournir des scénarios alternatifs permettant d'interpréter autrement les expériences affectives existantes des lecteurs. C'est ce que fait Bryne face à Helena : tenter de lui décrire ou de lui raconter sa situation autrement (y compris dans ce que cela peut comporter de séduction, voire de forçage¹⁹⁴), de manière à agir sur son état affectif général. C'est également le rôle que Lawrence semble se fixer en tant que romancier :

My field is to know the feelings inside a man, and to make new feelings conscious. What really torments civilised people is that they are full of feelings they know nothing about; they can't realize them, they can't fulfil them, they can't *live* them¹⁹⁵.

L'expression verbale et la mise en récit peuvent aider les lecteurs à *réaliser* leurs expériences affectives, au double sens d'en prendre conscience et de les accomplir. Le manque que le romancier peut aider à combler ne concerne pas les mouvements affectifs, mais bien les cadres qui permettent de catégoriser ces mouvements affectifs, de les construire pour en faire des expériences émotionnelles identifiables et communicables, c'est-à-dire des expériences que l'on peut véritablement vivre (au contraire ceux qui manquent de cadres adéquats sont incapables de vivre pleinement leurs réactions émotionnelles : « they can't *live* them »). Ce que propose le romancier, ce n'est donc pas seulement de *représenter* des affects, mais de les *catégoriser* de manière originale. L'utilité sociale de l'écrivain n'est pas avant tout de susciter *ad nauseam* des réactions bien connues comme le font les romans sentimentaux, mais de donner une voix à des

¹⁹² Richard A. Sweder, "“You're not sick, you're just in love”, Emotion as an Interpretative System”. Ekman, P., & Davidson, R. J. (Eds.). *Series in affective science. The nature of emotion: Fundamental questions*. New York, NY, US: Oxford University Press, 1994, p.32.

¹⁹³ *id.*, p.37.

¹⁹⁴ DHL, *The Trespasser*, ch.1 : « You want March to rip off your old leaves. I s'll have to be March ». Une grande part de la discussion prend la forme de la métaphore de l'arbre : mort, couvert de feuilles mortes, en bouton et prêt à éclore, etc. L'interprétation de l'état de « l'arbre » (d'Helena) est l'enjeu d'une forme de lutte, même si la violence de Bryne est en partie légitimée par ses bonnes intentions.

¹⁹⁵ D.H.Lawrence, « In a State of Funk », *LE*, p.221.

mouvements affectifs qu'aucun scénario émotionnel ne permet de faire exister. « *We have no language for the feelings* » signifie : nous manquons de cadres originaux, de récits alternatifs permettant de sortir des « habitudes émotionnelles » (*emotional rut*) dominantes. Si le roman a un avenir, c'est en tant qu'il peut véhiculer des propositions émotionnelles nouvelles :

The novel has a future. It's got to have the courage to tackle new propositions without using abstractions; it's got to present us with new, really new feelings, a whole line of new emotion, which will get us out of the emotional rut¹⁹⁶.

Le romancier doit proposer, à travers son récit, des scénarios alternatifs, de nouvelles formes émotionnelles possibles, que les réactions affectives viendront épouser. Encore faut-il se méfier ici des métaphores de la matière et de la forme. Certes on peut se représenter les choses en disant qu'une matière affective, dont le noyau affectif représente la figuration minimale, vient se couler, comme du béton dans un moule, dans des catégories émotionnelles plus générales. Mais les penseurs romanesques sont censés, pour Lawrence, faire des propositions nouvelles « sans user d'abstraction » (*without using abstractions*), en représentant des singularités concrètes figurées par des personnages ayant une histoire particulière. Il n'y a donc à proprement parler ni « forme » pure ni « matière » pure, et la métaphore artisanale est ici trompeuse. Comme l'a noté Gilbert Simondon en critiquant le « schème hylémorphique » hérité d'Aristote, il faudrait mieux corriger la métaphore et parler de « matière préparée » ainsi que de « forme fabriquée¹⁹⁷ ». Les affects ne sont pas en effet un matériau brut, ils n'existent pas pour nous hors des cadres culturels existants, et nous apprenons à catégoriser les émotions à partir de réactions affectives, si bien qu'on ne trouve ni affect pur ni émotion pure, mais toujours des mixtes. Cela ne signifie pourtant pas qu'il faille abandonner le partage entre émotion et affect, mais qu'il faut se méfier des biais induits par l'utilisation de la métaphore artisanale.

Quoi qu'il en soit, l'idée est bien ici que *les émotions sont des constructions culturelles capables de transformer des réactions affectives en scénarios émotionnels*. Catégoriser autrement des réactions affectives, voilà en quoi consiste l'art du romancier, voilà en quoi il fait œuvre de penseur, et pas seulement d'amuseur public, de mémorialiste ou d'instructeur moral. Le constructivisme autorise à penser une *invention émotionnelle*, puisque les émotions ne sont pas considérées comme des entités « naturelles » ou des réflexes biologiques universellement partagées, mais comme des constructions sociales biologiquement supportées. Ces inventions émotionnelles que Lawrence attribue aux romanciers ont des effets tout à fait réels, que ce n'est

¹⁹⁶ *Id.*

¹⁹⁷ Gilbert Simondon. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. PUF, 1964.

pas parce que les émotions sont des fictions culturelles qu'elles n'ont aucune réalité. Elles existent comme des conventions partagées. Qui dirait que l'argent ou la gloire n'existent pas ? Pourtant leur réalité est avant tout sociale, c'est-à-dire institutionnalisée. Tout comme le billet n'est pas l'argent mais son support matériel (plus précisément le support matériel d'une valeur fiduciaire), les émotions sont des conventions sociales construites à partir d'un matériau biologique¹⁹⁸. On comprend alors en quel sens il est possible d'infléchir une émotion, d'en modifier le sens et la valeur sociale, ce qui serait impensable si les émotions étaient des réactions entièrement déterminées par la biologie. Du point de vue du constructivisme émotionnel il est possible de transformer le sens partagé de certains processus affectifs, ou la valeur émotionnelle de certains scénarios stéréotypés. Les écrivains ont sans doute un rôle majeur à jouer dans cette transformation. Et il est besoin de nouveaux écrivains parce que les conditions d'existence varient, et que les variations affectives se transforment. Il est nécessaire de renouveler les émotions qui leur donnent sens, sous peine de vivre un écart aliénant entre les mouvements physiologiques perçus et les cadres supposés leur donner sens. Les écrivains participent à la mise en adéquation des émotions avec les situations sociales objectives et leurs évolutions. Ils ont alors une fonction sociale et une valeur pratique essentielles. Si Turner et les impressionnistes ont, selon la formule paradoxale d'Oscar Wilde, fait apparaître les brouillards de Londres, c'est qu'ils ont fourni les cadres conceptuels permettant de les appréhender :

At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them. Now, it must be admitted, fogs are carried to excess. They have become the mere mannerism of a clique, and the exaggerated realism of their method gives dull people bronchitis. Where the cultured catch an effect, the uncultured catch cold. And so, let us be humane, and invite Art to turn her wonderful eyes elsewhere¹⁹⁹.

De même que les peintres créent des concepts perceptifs permettant de rendre pleinement visibles certaines réalités sensibles, on peut dire que les écrivains créent des concepts émotionnels permettant de rendre pleinement vivables certaines réalités affectives. On peut dire en effet des émotions ce que Wilde disait de la perception, et affirmer que l'amour ne serait pas vécu comme il l'est aujourd'hui sans l'*invention* de l'amour courtois, c'est-à-dire la création littéraire de certains cadres émotionnels permettant de donner sens à des réalités affectives. Il est possible de ce point de vue de dire que les artistes ont inventé l'amour, même si leur invention n'est pas

¹⁹⁸ Lisa Feldman Barrett, « Emotions are Real », *Emotion* 12(3), 2012, p.413-429.

¹⁹⁹ Oscar Wilde, « The Decay of Lying – An Observation », 1891. <http://www.online-literature.com/wilde/1307/>

arbitraire et s'appuie sur des dispositions biologiques spécifiques. Et c'est parce que le concept émotionnel d'amour a été trop utilisé qu'il devient nécessaire de le renouveler (de le « réinventer » comme dit Rimbaud), ou selon l'expression de Wilde, de tourner les yeux de l'Art ailleurs (« *invite Art to turn her wonderful eyes elsewhere* »).

Il est possible que les écrivains aient tendance à surestimer leur importance dans ce domaine, aussi est-il important de ne pas exagérer la portée des poètes et des romanciers dans la construction de la réalité sociale. Mais si les romanciers eux-mêmes ont tendance à surestimer cette importance, il est sans doute aussi vrai de dire que cette influence demeure souvent sous-estimée. Les romanciers créent des cadres, inventent des scénarios originaux. Dickens a largement contribué à l'invention de Noël, aussi bien comme « tradition » que comme sentiment vécu de réconciliation²⁰⁰. Cette transformation des cadres émotionnels de l'expérience constitue, dans un roman, une part importante de ce qui en fait une « aventure de la pensée ».

Lawrence ne cesse de dénoncer la paresse et l'ennui qui entourent l'expression amoureuse, dans la vie comme dans l'art. L'amour est pour lui le cas le plus typique d'une idée morte, d'un concept émotionnel vide, devenu un pur cliché. Mais la créativité romanesque doit être distinguée de la production d'une simple « nouveauté », qui consisterait à utiliser les mêmes catégories émotionnelles dans un contexte différent. Raconter une histoire d'amour au Mexique ne suffit pas à produire un roman original. L'important n'est pas de rhabiller au goût du jour ou de parer d'exotisme emprunté les clichés les plus éculés, mais de transformer les catégories ordinaires de façon à faire la critique des automatismes émotionnels. Comme le dit Lawrence, les « nouveautés » ne sont souvent que des clichés reconfigurés : « *That is why a novelty is so easily accepted : it gives the little shock or thrill of surprise, but it does not disturb the emotional and intuitive self. It forces you to see nothing new. It is only a new compound of clichés*²⁰¹ ». La transformation des catégories émotionnelles implique au contraire un sentiment de malaise, de perte de repère. Si les meilleurs livres sont écrits, comme dit Proust, « dans une sorte de langue étrangère²⁰² », c'est qu'on n'identifie pas immédiatement ce qui se joue en eux, qu'on est souvent incapable d'anticiper les réactions des personnages ou le rythme des phrases ; c'est, autrement dit, qu'on y trouve non pas seulement des expériences originales, mais des formes

²⁰⁰ Martyne Perrot, *Le cadeau de Noël : histoire d'une invention*. Editions Autrement, 2013.

²⁰¹ D. H. Lawrence, « Introduction to these paintings », *LE*, p.192.

²⁰² Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*. Gallimard, p. 297-298. Gilles Deleuze cite la formule dans *Critique et clinique*. Editions de Minuit, 1993, p.7.

originales de catégorisation de l'expérience, susceptibles de faire apparaître moins *quelque chose* de neuf qu'un nouveau regard sur des réalités anciennes.

La réaction du capitaine, à qui Hannelle parle d'amour dans la nouvelle *The Captain's Doll*, est exemplaire à cet égard. Il affirme en effet que l'amour est une insulte : « *I won't be loved. And I won't love. I won't have anybody loving me. It is an insult*²⁰³ ». Il ne s'agit pas simplement d'une opinion paradoxale sur l'amour, ni du symptôme psychologique d'un trouble de l'attachement, mais de l'expression d'une manière singulière de catégoriser émotionnellement la réalité. Pour le capitaine l'amour, qu'on le donne ou qu'on le reçoive, est « une insulte », c'est-à-dire une agression. Face à cela le lecteur résiste spontanément, et corrige intuitivement ce qui apparaît comme une erreur de catégorie (*category mistake*). *Il faut un travail de persuasion pour accompagner la transformation des cadres de l'expérience*. De ce point de vue on peut dire qu'Hannelle incarne le lecteur et son « bon sens », le capitaine des idées paradoxales présentées par Lawrence. Pour Hannelle l'amour est une bonne chose, et « l'unique justification d'un homme demandant une femme en mariage²⁰⁴ » (*the only excuse for a man asking a woman to marry him*). Les conceptions de capitaine lui semblent d'abord absurdes, voire complètement insensées. Mais le capitaine refuse de dire ce qu'on attend de lui, c'est-à-dire d'accepter d'exprimer une norme sociale appliquée aux émotions.

'[...] That seems to me the only excuse for a man asking a woman to marry him.'
Followed a dead silence, which she did not intend to break. He knew he would have to answer, and for some reason he didn't want to say what was obviously the thing to say.
'Leaving aside the question of whether you love me or I love you--' he began.
'I certainly *won't* leave it aside,' she said.
'And I certainly won't consider it,' he said, just as obstinately.
She turned now and looked full at him, with amazement, ridicule, and anger in her face.
'I really think you must be mad,' she said.
'I doubt if you do think that,' he replied. 'It is only a method of retaliation, that is. I think you understand my point very clearly.'
'Your point!' she cried. 'Your point! Oh, so you have a point in all this palavering?'
'Quite!' said he.
She was silent with indignation for some time. Then she said angrily:
'I assure you I do *not* see your point. I don't see any point at all. I see only impertinence.'
'Very good,' he replied. 'The point is whether we marry on a basis of love²⁰⁵.'

²⁰³ D. H. Lawrence, *The Fox, The Captain's Doll, The Ladybird* (FCDL). Ed. Diether Mehl, Cambridge University Press, 2002 [1992], p.151.

²⁰⁴ DHL, FCDL, p.146.

²⁰⁵ *id.*

La réaction d'Hannelle, ce mélange d'incrédulité, de ridicule et de rage (*amazement, ridicule and anger*) caractérise souvent l'attitude spontanée d'un individu placé face à d'autres principes d'organisation et d'évaluation de l'expérience que les siens, dans une déshérence provisoire d'un code permettant d'organiser son expérience et de s'y retrouver. De ce point de vue, Hannelle réagit comme devrait réagir un lecteur impliqué dans sa lecture. Cela ne signifie pas que le capitaine a raison de penser cela, mais tout au moins qu'il a *des raisons* de le penser, qu'il y a des chances qu'il soit en train de témoigner d'un véritable écart dans sa manière de catégoriser son expérience affective. De fait il tente, et c'est tout l'intérêt de ce dialogue de le montrer, d'ouvrir la voie à une autre manière d'interpréter les mouvements affectifs produits par le rapprochement entre Hannelle et lui. Là où l'amour se présente comme une catégorie commode, comme la seule et unique catégorie disponible pour donner sens à ce qu'un jeune homme et une jeune femme éprouvent lorsqu'ils veulent développer leur intimité, le capitaine résiste et tente d'affirmer qu'il s'agit d'autre chose que d'amour. Il reconnaît en même temps qu'il a essayé d'aimer dans le passé, qu'il a cru se reconnaître comme tout le monde dans cette catégorie émotionnelle socialement dominante qu'est l'amour. Comme Lawrence le lui fait dire de manière remarquable, il « pensait vouloir aimer », c'est-à-dire qu'il interprétait certaines variations affectives en lui comme un désir d'aimer et d'être aimé : « *I had always made a mistake, undertaking to love [...] I never really wanted it. But I thought I did. And that's where I made my mistake*²⁰⁶ ». Si on peut « penser vouloir aimer », c'est que les catégories mentales qui organisent l'expérience sont capables de forcer la réalité affective, au prix de nombreux « mensonges ». Penser vouloir aimer, c'est faire une mauvaise interprétation, comprendre une variation affective à l'aide d'un concept émotionnel malvenu, dont l'inadéquation apparaît à son incapacité à donner sens à d'autres variations reliées à la première. Lisa Barrett raconte comment elle a interprété une palpitation cardiaque avant un rendez-vous comme l'expression d'un amour naissant, avant de comprendre plus tard qu'elle était simplement tombée malade²⁰⁷. Le concept émotionnel doit être capable de donner sens à un ensemble de variations affectives, en les enveloppant dans l'unité d'un récit.

Les concepts émotionnels sont des *représentations de catégories émotionnelles*. Ils ne doivent pas être confondus avec des énoncés ou des opinions. Les lectures féministes de Lawrence ont pointé depuis longtemps l'habitude qu'avait Lawrence d'écrire des « éducations de

²⁰⁶ DHL, *FCDL*, p.149.

²⁰⁷ Lisa F. Barrett, *op.cit.*

femme²⁰⁸». La critique est très juste et s'applique bien à ce passage de *The Captain's Doll*, dans lequel le capitaine se livre à une forme de « mansplaining » tout à fait typique. Mais il faut ajouter que les personnages masculins enseignent rarement un contenu de savoir. Ils incitent plutôt les femmes à transformer leurs catégories émotionnelles (avec une arrogance et une condescendance très énervantes pour le lecteur moderne, attitudes parfaitement repérées par les lectures féministes, en particulier celle de Kate Millett²⁰⁹). C'est parce que les romans de Lawrence ne transmettent pas des contenus de savoir mais des manières de catégoriser, que l'on peut parler d'une pensée proprement romanesque, pensée émotionnelle qui consiste à déplacer les évidences catégoriales appliquées aux affects. Les philosophes font la même chose, *mutatis mutandis*, dans l'univers intellectuel à propos des catégories mentales : il s'agit pour le discours philosophique de convaincre un interlocuteur de réordonner des croyances et des opinions (sur ce qui est beau, ou juste, ou ce qui s'appelle savoir, etc.)

On comprend dans quelle mesure la figure de la folie sert ici de repoussoir. Le fou, c'est celui qui est incapable de partager des catégories communes, celui qu'on ne comprend plus. Toute hypothèse, toute proposition, tout témoignage d'une autre manière de catégoriser, si elle n'est pas solidement défendue, encourt le risque d'être taxée de folie. La folie est le stigmate, la marque sociale que l'on peint sur le visage de celui ou celle qui incarne une étrangeté perçue comme menaçante pour la cohérence du groupe. Ainsi des possédés et des sorciers, mais aussi dans une moindre mesure des philosophes – Platon remarquait déjà que la folie était une figure typique sous laquelle les philosophes apparaissent dans les cités²¹⁰. On sait par ailleurs que Socrate a été condamné à mort, un des actes d'accusation étant un reproche d'introduire de nouveaux cultes à Athènes, c'est-à-dire plus généralement, selon une interprétation érudite de cette question, pour avoir menacé de dissoudre les liens traditionnels structurant la cité²¹¹. Le sort de nombreux créateurs, et plus généralement des marginaux ou des « anormaux », rappelle cette vérité de psychologie sociale qui veut qu'on ne fait pas changer facilement des catégories qui se sont imposées, parce que ces catégories sont la condition d'un monde commun. La résistance d'Hannelle aux idées paradoxales du capitaine n'est pas simplement psychologique, elle est aussi sociale. Il lui faut accepter de perdre un sentiment d'appartenance à un univers partagé, et renoncer au monde commun pour tenter de construire avec le capitaine un monde différent, dont la possibilité reste soumise à caution. Le romancier, en inventant des réactions

²⁰⁸ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe : Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1966, p.342 : « Les romans de Lawrence sont avant tout des « éducations de femme » ».

²⁰⁹ Kate Millett, *Sexual Politics*, University of Illinois Press, 2000 [1967], p.237-293.

²¹⁰ Platon, *Sophiste*, 216d, Bibliothèque de la Pléiade, trad. Léon Robin, 1943.

²¹¹ Paulin Isnard, *L'événement Socrate*, Flammarion, 2013.

émotionnelles alternatives, peut aider des agents à mieux réaliser leurs vies affectives, mais il ne peut le faire qu'en troublant des habitudes qui garantissent un certain monde partagé sur lequel chacun peut faire fond. Le reproche classique adressé à la philosophie, de saper les évidences du bon sens, peut se comprendre comme une réaction sociale à une puissance qui menace de dissoudre les présupposés communs qui permettent la vie sociale. L'accusation de folie fonctionne alors comme une défense du groupe face à un mode de catégorisation non conforme aux habitudes – ce qui va dans le sens d'une définition de la folie, depuis le XVIII^{ème} siècle au moins, par les formes d'exclusions sociales qu'elle suscite²¹². C'est parce qu'il remet violemment en cause certaines évaluations collectivement partagées concernant l'amour que le capitaine de *The Captain's Doll* semble fou à Hannelle. Il faut à Lawrence beaucoup d'art pour persuader le lecteur de la valeur du personnage du Capitaine, et lui faire accepter de prendre au sérieux ses remarques. Suivre Lawrence dans ce texte, c'est accepter, au moins le temps du récit, d'envisager émotionnellement les choses du point de vue du capitaine. Le lecteur ne sortira peut-être pas de sa lecture en ayant adopté des catégories différentes pour penser la relation de couple, pas plus que le lecteur de Platon ne sort de sa lecture de la *République* convaincu qu'il vaut mieux subir l'injustice que la commettre. Mais certaines évidences émotionnelles ou intellectuelles auront peut-être été fragilisées, suspendues un moment, comme le voyageur qui se surprend à percevoir et à éprouver le monde à partir d'autres référents, dans une perte temporaire de soi-même qui définirait assez bien l'expérience de la pensée.

Le roman purifie la vie émotionnelle en problématisant les automatismes qui la constituent. C'est cette dimension négative de l'entreprise romanesque qui révèle pourquoi il s'agit bien, concernant le roman, d'une forme de *pensée* émotionnelle plutôt que d'un *savoir*. Comme Socrate face à ses interlocuteurs, les romans de Lawrence produisent d'abord chez le lecteur une interrogation, une fragilisation des évidences, une mise en question des automatismes. L'aspect plus « positif », les catégories nouvelles proposées, valent peut-être moins que les *questions* soulevées, les points d'interrogation adressés aux outils mentaux par lesquels nous catégorisons notre expérience affective. Lawrence ne propose aucune « doctrine » émotionnelle (des catégories définitives). Ses personnages ont parfois l'arrogance déplaisante des prédicateurs, mais la pluralité des personnages et les voix qu'ils expriment permet toujours de nuancer les assertions les plus tranchées.

Lawrence, c'est du moins une manière possible de le lire, invite à remettre en mouvement ce qui était figé, à examiner à nouveaux frais la manière dont on ordonne les réactions affectives

²¹² Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard « Tel », 2014 [1961].

(les siennes comme celles des autres), à remettre en chantier des évidences émotionnelles, comme les philosophes invitent à remettre en chantier des évidences intellectuelles. Pour prolonger cette analogie entre pensée romanesque et pensée philosophique, on pourrait dire que le sentimentalisme est au romancier ce que l'opinion stéréotypée est au philosophe : un automatisme euphorisant, une paresse. Si le roman peut avoir quelquefois une vertu libératrice, c'est en tant qu'il est capable d'affranchir le lecteur d'un scénario émotionnel culturellement obligatoire – l'amour est pour Lawrence le meilleur exemple d'une telle obligation. Le romancier pense et donne à penser dès lors qu'il est capable de mettre à distance les automatismes émotionnels et de proposer de nouvelles interprétations possibles, ou pour le dire avec Lawrence de produire une nouvelle « ligne émotionnelle » : « *really new feelings, a whole line of new emotion, which will get us out of the emotional rut*²¹³ ».

La mise en récit est décisive pour mener à bien cette tâche. Des études montrent que des enfants sont plus facilement capables de reconnaître des états émotionnels à partir de courtes histoires qu'à partir de photographies de visages²¹⁴. Les récits sont très importants dans l'éducation émotionnelle. On peut repenser à partir de là la fonction sociale du romancier. Car lire des romans permet d'améliorer sensiblement chez le lecteur la capacité de « différenciation émotionnelle » (*emotion differentiation*), ou « granularité émotionnelle » (*emotional granularity*), c'est-à-dire la faculté de distinguer des émotions relativement proches, comme la colère et la haine, ou le contentement et la joie. Or cette capacité à distinguer de manière fine entre des états émotionnels proches semble corrélée à d'innombrables vertus :

[...] growing research demonstrates that individuals high in granularity, who experience their emotions as discrete and specific, possess greater emotion regulation skills (Barrett et al., 2001) and greater resilience in the face of stress (Tugade et al., 2004) when compared to individuals low in granularity. Greater granularity is also associated with less alcohol abuse in young adults (Kashdan and Ferrisizidis, 2010), less aggressive behavior in anger-inducing situations (Pond et al., 2012), and an ability to prevent emotions from biasing moral judgments (Cameron et al., 2013). By contrast, low granularity individuals, who experience their emotions as more diffuse and general, are more likely to hold diagnoses of psychopathologies ranging from borderline personality disorder (Suvak et al., 2011), to major depression (Demiralp et al., 2012) to anorexia nervosa²¹⁵.

²¹³ D. H. Lawrence, "The Novel and the Feelings", *STH*, p.155.

²¹⁴ Sherri C. Widen, "Children's Interpretation of Facial Expressions: The Long Path from Valence-Based to Specific Discrete Categories", *Emotion Review*, 5(1), 2013, p.72-77.

²¹⁵ Ja Y. Lee, Kristen A. Lindquist, Chang S. Nam, "Emotional Granularity Effects on Event-Related Brain Potentials during Affective Picture Processing", *Frontiers in Human Neuroscience*, 11(133), 2017. DOI : [10.3389/fnhum.2017.00133](https://doi.org/10.3389/fnhum.2017.00133)

Les sujets disposant de la plus grande difficulté à distinguer des états émotionnels relativement proches perçoivent uniquement un sentiment global plaisant ou déplaisant, c'est-à-dire exactement la « valence » constitutive de l'expérience affective générale repérée par Russell. Si la lecture de fiction est ici décisive, c'est que le langage joue un rôle essentiel dans la distinction des émotions. Une corrélation existe notamment entre la capacité à nommer des émotions différentes et la capacité à reconnaître des variations émotionnelles, que ce soit par l'intermédiaire de brèves histoires, ou simplement devant des photographies²¹⁶. On parle d'alexithymie pour désigner une faiblesse particulière dans la distinction et la reconnaissance des émotions. Une large part de la population serait concernée (20% en moyenne de la population française selon une étude de 2002, les hommes davantage que les femmes). Les personnes alexithymiques éprouvent des difficultés à nommer et distinguer leurs émotions et celles des autres, mais aussi à imaginer et à penser sur un mode introspectif²¹⁷. Elles ont tendance à se plaindre davantage de symptômes physiques comme le mal de ventre, plutôt que de reconnaître certaines tensions émotionnelles. Comme le résume Barrett ces patients « se plaignent de symptômes physiques et témoignent de sentiments affectifs, mais sont incapables d'en faire l'expérience émotionnelle²¹⁸ » (*They complain of physical symptoms and report feelings of affect but fail to experience them as emotional*). Certains individus semblent donc enfermés dans la sphère affective sans parvenir à lui donner sens au niveau émotionnel, ce qui suscite de nombreux affects négatifs ainsi que des comportements compensatoires (violence physique, consommation d'alcool, « somatisation », et parfois simplement des réactions physiologiques d'auto-apaisement, comme le fait de se gratter²¹⁹).

L'intérêt des psychologues pour les compétences émotionnelles et leurs déficiences a contribué à susciter une réflexion renouvelée sur le rôle et les effets de la lecture d'œuvres littéraires sur la vie émotionnelle. Des études tendent ainsi à accréditer l'idée que la lecture de romans, et la discussion collective des contenus, permettrait d'élargir le vocabulaire émotionnel, mais aussi la capacité à reconnaître des émotions dissimulées²²⁰. L'enseignement de la littérature

²¹⁶ Lisa Feldman Barrett, *How Emotions are Made?*, op.cit., p.106.

²¹⁷ Jouanne, Céline. « L'alexithymie : entre déficit émotionnel et processus adaptatif », *Psychotropes*, 12(3), 2006, p.193-209.

²¹⁸ Barrett, op.cit., p.107. Une note informatique complète une note du livre et fournit plusieurs références utiles : <https://how-emotions-are-made.com/notes/Alexithymia>

²¹⁹ id., p.521: « Some studies find that alexithymic individuals actually experience more intense negative affect (e.g., Friedlander, Lumley, Farchione, & Doyal, 1997), and enlist more behaviors designed to reduce the experience of negative affect (e.g., Troisi et al., 2000), than do their nonalexithymic counterparts ».

²²⁰ Irina R. Kumschick et al., « Reading and Feeling: the effects of a literature-based intervention designed to increase emotional competence in second and third graders », *Frontiers in Psychology*, 5:1448, 2014.

gagnerait à être systématiquement corrélé aux recherches contemporaines, de façon à défendre son intérêt social en dehors du champ littéraire (au sein duquel cet intérêt est considéré par principe comme allant de soi).

On pourrait également proposer de mobiliser ce concept de différenciation émotionnelle pour rendre compte du paradoxe du plaisir tragique. C'est en effet un problème classique que d'expliquer le plaisir produit chez un spectateur placé face à une représentation horrible. Comme l'écrivait vigoureusement Saint Augustin dans les *Confessions* : « Mais pourquoi l'homme veut-il s'apitoyer au spectacle d'aventures lamentables et tragiques : il ne voudrait pas lui-même les souffrir, et cependant, spectateur, il veut, de ce spectacle, éprouver de la douleur, et cette douleur même est ce qui fait son plaisir (*dolor ipse est voluptas ejus*) ²²¹ ». Il est possible, on l'a souvent noté, que le plaisir du spectateur naisse dans ce cas d'une distance esthétique, du fait qu'aucun danger réel n'est à craindre et qu'il est possible, comme dans le jeu, de jouir d'une excitation sans avoir à en subir les conséquences « réelles ». Mais on peut avancer une autre explication, proposée récemment à propos de l'écoute musicale. Des chercheurs ont lié le plaisir pris à l'écoute de musiques « déplaisantes » (tristes ou violentes) au plus ou moins haut degré de « granularité émotionnelle » que ces musiques induisent chez l'auditeur²²². Ce serait alors parce que la musique « décrit » de manière fine des réactions affectives, même négatives, qu'elle pourrait susciter un « renversement hédoniste » (*hedonic flip*) et susciter malgré tout du plaisir. Pour le dire autrement, une représentation *affectivement* déplaisante peut être *émotionnellement* plaisante en tant qu'elle permet un progrès dans la finesse de la catégorisation. Dans le cadre de la théorie des émotions construites (baptisée un moment théorie de l'acte conceptuel (*Conceptual Act Theory of Emotion*²²³)), on peut dire que ce n'est pas, comme le notait Augustin, la douleur elle-même qui est plaisante, mais le progrès en compréhension que sa catégorisation rend possible – ainsi sans doute que d'une forme d'apaisement liée au sentiment de maîtrise ainsi produit. Il est dès lors possible de comprendre comment on peut construire une *émotion* positive à partir d'*affects* négatifs. Cette possibilité renforce l'intérêt que représente un développement émotionnel conséquent, permettant d'une certaine manière de transformer certaines douleurs en plaisirs. La même chose vaudrait sans doute dans d'autres pratiques artistiques comme la poésie :

DOI: [10.3389/fpsyg.2014.01448](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01448)

²²¹ Saint Augustin, *Les Confessions*, III, Les Belles Lettres, éd. P. de Labriolle, 1989, p.46.

²²² Nathanael Barrett, J Schulkin, J. Bernacer, « Emotional granularity and the musical enjoyment of sadness itself », *Behavioral Brain Sciences*, 40, 351, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0140525X17001595>

²²³ Lisa Feldman Barrett, « The theory of constructed emotion: an active inference account of interoception and categorization », *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 12(1), 2017, p.1–23.

DOI: <https://doi.org/10.1093/scan/nsw154>

le fait d'écrire ou de lire un poème « triste » peut sans doute produire une forme singulière de plaisir, qui n'est pas simplement un plaisir d'esthète, mais un plaisir lié à l'affinement des catégories émotionnelles disponibles. Aristote répondait déjà au paradoxe tragique en avançant le fait que le spectateur *apprenait* quelque chose de la contemplation déplaisante, et que le plaisir éprouvé était lié à cet accroissement du savoir.

[...] les mêmes choses que nous voyons avec peine, nous nous plaisons à en contempler l'exacte représentation, telles, par exemple, que les formes des bêtes les plus viles et celles des cadavres. Cela tient à ce que le fait d'apprendre est tout ce qu'il y a de plus agréable non seulement pour les philosophes, mais encore tout autant pour les autres hommes ; seulement ceux-ci ne prennent qu'une faible part à cette jouissance. Et en effet, si l'on se plaît à voir des représentations d'objets, c'est qu'il arrive que cette contemplation nous instruit et nous fait raisonner sur la nature de chaque chose, comme, par exemple, que tel homme est un tel²²⁴.

Il s'agit bien en réalité d'un plaisir lié à l'identification d'une réalité, c'est-à-dire un plaisir à *catégoriser*. Mais il s'agit moins de savoir, c'est-à-dire de subsumer un individu particulier sous la généralité d'un concept, que de forcer le spectateur à mobiliser d'autres concepts que ceux qu'il utilise habituellement. Le texte littéraire n'est pas obligé de se cantonner à certains contenus pour procurer du plaisir au lecteur. Il faut et il suffit qu'il représente une « complexité émotionnelle » (*emotional complexity*), considérée comme incluant un niveau important de précision verbale ou de « granularité », ainsi qu'une capacité à « dialectiser », c'est-à-dire à synthétiser des mouvements affectifs contradictoires²²⁵. Dans le passage de *The Tresspasser* cité plus haut, par exemple, Helena sourit tristement et méprise affectueusement son amie Louisa, deux exemples de réactions émotionnelles complexes (« dialectiques »). Lawrence mobilise également un vocabulaire émotionnel précis, parlant de « résignation irritée » (*irritable resignation*), de « cajolerie » (*coaxing*) ou d'un ton de voix « apathique » (*apathetic*). De là viendrait en partie le plaisir singulier que l'on peut trouver à lire l'œuvre de Lawrence.

Si les philosophes, selon la formule célèbre de Deleuze et Guattari, « créent des concepts²²⁶ », il faut dire, au risque de brouiller les catégories que les deux auteurs proposent, que les romanciers créent de véritables *concepts émotionnels*, compris comme des outils catégoriels permettant de donner une forme et un sens communicables aux variations affectives des agents. Bien que cette création ait pour particularité de procéder « sans utiliser

²²⁴ Aristote, *Poétique*, IV, Garnier Frères, trad. Emile Ruelle, 1922.

²²⁵ Kristen A. Lindquist and Lisa Feldmann Barrett, « Emotional Complexity », *Handbook of Emotions*, 3rd edition, ed. M. Lewis, J. M. Haviland-Jones, and L. F. Barrett. New York: Guilford Press, p.515-516.

²²⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Les éditions de Minuit, 1991.

d'abstractions » (*without using abstractions*), elle mobilise des catégories conceptuelles originales, que l'on peut rapprocher, à condition de ne pas les confondre avec eux, des concepts utilisés en philosophie. En tout état de cause ce travail de catégorisation : i) dépasse la simple nomination, ii) entretient une proximité singulière avec la mise en récit, et par là avec l'écriture fictionnelle.

Si le travail de catégorisation émotionnelle de l'écrivain est nécessaire, c'est pour échapper à l'insuffisance des scénarios émotionnels disponibles, à la déréalisation que l'inadéquation de ces scénarios suscite, ainsi qu'aux effets affectifs négatifs liés à la pauvreté émotionnelle. En un mot l'écrivain a un rôle d'éducateur émotionnel, s'il est vrai, comme le remarque Lawrence, que l'éducation émotionnelle est singulièrement rare, et n'accompagne pas nécessairement l'éducation intellectuelle : « *a man who is emotionally educated is as rare as a phoenix*²²⁷ ». Cette éducation émotionnelle, que Schiller considérait déjà comme « le besoin de plus urgent de notre époque²²⁸ », passe par le roman, notamment en tant qu'il s'oppose au sentimentalisme.

2.5. Affectivité, sentimentalisme et travail émotionnel

Lawrence nomme sentimentalisme l'usage répété et souvent euphorisant de stéréotypes émotionnels. Avant d'envisager la critique du sentimentalisme, il faut comprendre le rôle essentiel qu'il joue dans la régulation de la vie collective. Une des fonctions reconnue aux émotions par la biologie évolutionniste consiste en effet à informer les autres existants, y compris les membres d'autres espèces, d'intentions et de réactions comportementales possibles. La colère vise par exemple à effrayer un autre existant en l'informant d'une intention hostile pouvant conduire à une agression. Le sourire sert au contraire à envoyer un signal de coopération ou de soumission. C'est déjà ce que notait Darwin dans son étude inaugurale sur les émotions²²⁹. Or cette communication (intra- comme interspécifique) n'est possible que parce qu'il existe une certaine stéréotypie des expressions émotionnelles.

²²⁷ D. H. Lawrence, « Galsworthy », *Phoenix*, p.539.

²²⁸ Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Edition électronique bilingue, 2012 [1794]. http://classiques.uqac.ca/classiques/schiller_friedrich_von/lettres_sur_education/lettres_sur_education.html. Le texte est cité en anglais au début du livre de Michael Bell, *Sentimentalism, Ethics and the Culture of Feelings*, New-York: Palgrave, 2000: « the development of man's capacity for feeling is [...] the more urgent need in our age ».

²²⁹ Charles Darwin, *The Expressions of The Emotions in Man and Animals*, Courier Corporation, 2013 [1872].

Pour les membres de l'espèce humaine, cette stéréotypie émotionnelle contribue à constituer une réalité commune. Nous faisons « société » parce que nous partageons, non seulement les mêmes besoins, mais aussi les mêmes réactions émotionnelles. C'est une question de savoir dans quelle mesure cette stéréotypie est culturellement construite, et s'il est possible de trouver des catégorisations émotionnelles universelles. Mais quoi qu'il en soit du caractère naturel ou construit de ces catégories, le fait est qu'il existe des catégories émotionnelles stéréotypées, qui sont parfois suscitées lorsqu'il s'agit d'évoquer l'unité d'une communauté. C'est par exemple ce qui arrive dans certaines situations formelles ou convenues : à un enterrement par exemple. Dans ce dernier cas la stéréotypie (l'épisode émotionnel socialement attendu) est telle qu'il est possible de la faire « jouer » par des professionnels. Il a existé au Moyen-Âge en Europe, et encore aujourd'hui dans certains pays, des « pleureuses », dont la tâche consistait essentiellement à pleurer le mort, à en dire du bien et à réciter des prières à son intention.

La socialisation progressive des jeunes enfants consiste en grande partie à leur apprendre quelles émotions exprimer ou dissimuler selon les contextes et les circonstances. Le but est d'obtenir une forme d'intériorisation des « règles émotionnelles », normes qui prescrivent la « bonne » et la « mauvaise » manière d'exprimer des émotions. L'agent pour qui ces règles ont été correctement intériorisées peut se sentir coupable d'éprouver ou de manifester une émotion socialement inadéquate (avoir envie de rire lors d'un enterrement par exemple), ou de ne pas éprouver ce qu'il devrait éprouver dans une situation donnée (une absence d'empathie face au récit des malheurs d'un proche par exemple).

Le conformisme émotionnel suscité par l'apprentissage des règles émotionnelles joue un rôle essentiel pour la vie en communauté et son unification. Platon voyait déjà dans la « communauté d'affect » (ou « homopathie²³⁰ ») une condition majeure de l'unité et de l'harmonie de la cité. Les citoyens doivent aimer et détester les mêmes choses pour éviter de se réjouir du malheur de leurs concitoyens et de vivre divisés. S'opposer à ce conformisme au nom d'un « individualisme émotionnel » est donc loin d'aller de soi, et représente une menace pour la communauté. À quoi peuvent en effet servir des émotions singulières, qui ne seraient pas comprises par la plupart des membres d'autres espèces ou d'autres membres du groupe ? Or n'est-ce pas de telles émotions que les œuvres littéraires s'attachent à décrire ? L'émotion

²³⁰ Dimitri El Murr, « Hiérarchie et communauté : l'amitié et l'unité de la cité idéale de la *République* », *Philosophie antique*, 17, 2017 : « [...] la communauté des plaisirs et des peines que j'appellerai également homopathie, en référence à l'adjectif *ὁμοπαθεῖς* utilisé à la fin du passage (464d4) ».

littéraire semble donc fonctionner d'une manière très différente des émotions ordinaires, dont la stéréotypie est une condition d'efficacité.

Bien sûr l'écrivain ne se contente pas de développer des réactions émotionnelles qui lui sont propres. On pourrait dire que les propositions romanesques sont des offres émotionnelles, qui cherchent à répondre ou à susciter une certaine demande correspondante. Il ne s'agit donc pas d'opposer des émotions « collectives » à des émotions « individuelles », mais à confronter plusieurs propositions sur un « marché de l'émotion », en cherchant à susciter des mouvements de reprise, de développement ou de critique, de même qu'une proposition savante vise à convaincre une communauté de sa validité, en cherchant également à être reprise, développée ou critiquée par d'autres. Ecrire un épisode émotionnel, c'est en appeler (*claim*) à une communauté et supposer que quelque chose comme une reprise peut avoir lieu. La description d'un épisode émotionnel, c'est-à-dire la catégorisation émotionnelle, par le biais du langage, d'une expérience affective, est toujours *adressée* à d'autres.

On pourrait dire des scénarios émotionnels ce que Protagoras disait des discours : que leur valeur est tributaire d'une reprise par une collectivité, que ce n'est pas leur « vérité » qui fait leur puissance, mais le fait qu'ils soient partagés par beaucoup. C'est l'hégémonie du « discours fort » (*kreittôn logos*) qui le fait apparaître « vrai », c'est-à-dire naturel. De même les concepts émotionnels les plus répandus n'ont ni l'universalité de droit des concepts purement rationnels, ni le relativisme de simples avis individuels, mais le statut ambigu d'instruments, qu'une communauté reprend à son compte parce qu'ils sont socialement utiles au plus grand nombre pour se comprendre, assurer un consensus et communiquer. L'écriture, au sens où Lawrence l'entend, doit être l'occasion de faire valoir, contre les stéréotypes socialement utiles, un « discours faible », c'est-à-dire des scénarios émotionnels étranges, incompréhensibles, qui paraissent à première vue être tout simplement faux. Mais, il faut y insister pour ne pas faire de cette lutte une opposition entre « l'individu » et « la société », si un discours faible demeure totalement marginal, comme c'est le cas de certains discours jugés délirants ou insensés, il n'a aucune force de résonance. C'est la reprise ou la répétition d'un discours faible par d'autres agents qui lui confère une force et un intérêt. C'est parce que des lecteurs peuvent se reconnaître, d'une manière ou d'une autre, dans les réactions émotionnelles originales telles qu'elles sont décrites dans les textes littéraires, que ces « discours faibles » peuvent nous intéresser.

Ce passage du « général » au « particulier », caractéristique pour Lawrence du travail vraiment créatif du romancier, représente un risque pour la communauté. Pour reprendre

l'exemple de Platon, la « privatisation » des émotions, l'*idiôsis*, est nécessairement un mal en ce qu'elle risque d'alimenter la dissension au sein du corps politique²³¹. De fait il existe bien une pression sociale qui contient et limite l'innovation émotionnelle, pour garantir une certaine communauté d'affect constitutive de l'intégrité d'un groupe. Lawrence s'est heurté violemment à ce conformisme lors de la guerre, en tentant de s'opposer à une vague d'exaltation patriotique pour la guerre et les politiques les plus belliqueuses. C'est parce que les émotions ont une fonction sociale essentielle pour assurer la cohésion d'un groupe, qu'il n'est pas possible de les transformer aussi librement que Lawrence souhaiterait parfois pouvoir le faire.

Une preuve de l'importance sociale des émotions a été fournie par certaines études, qui ont révélé une corrélation frappante entre l'expressivité émotionnelle des individus et le degré d'hétérogénéité culturelle de leur environnement. Les habitants des Etats-Unis exprimeraient davantage leurs réactions émotionnelles que les habitants de pays culturellement plus homogènes²³². L'interprétation donnée de ce phénomène par les créateurs de ces études est que l'expression émotionnelle est d'autant plus nécessaire que les présupposés culturels implicites et les normes sociales sont hétérogènes. Là où le groupe culturel est plus homogène, il est possible d'anticiper plus facilement les réactions des autres membres du groupe, et l'expression des émotions est moins nécessaire. Si au contraire les membres sont culturellement éloignés les uns les autres, il leur est davantage nécessaire d'émettre et de recevoir des signaux plus explicites pour être sûrs de se faire comprendre. C'est pourquoi l'expression émotionnelle serait plus appuyée dans les pays historiquement hétérogènes d'un point de vue culturel, comme c'est le cas des Etats-Unis. Curieusement, l'étude indique également que cette hétérogénéité culturelle historique (*historical heterogeneity*) est corrélée à l'expression d'émotions plus positives que négatives²³³. L'hétérogénéité s'accompagnerait également d'une meilleure capacité à lire et reconnaître les émotions²³⁴. En somme l'individualisation et l'hétérogénéisation des sociétés modernes auraient pour conséquence d'intensifier l'expression et la reconnaissance des réactions émotionnelles, de moins en moins « évidentes » pour les acteurs sociaux. On peut se poser la

²³¹ Platon, *La République*, V, 462b, Folio Essais, trad. Pierre Pachet, 1993. Dimitri El Murr, *art.cité*. La note 21 est consacrée au problème de la traduction d'*isiôtês* : « égoïsme », « appropriation personnelle », « individualisation ». El Murr justifie sa proposition de « privatisation ».

²³² Magdalena Rychlowska, *et al.* "Heterogeneity of long-history migration explains cultural differences in reports of emotional expressivity and the functions of smiles," *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 112(19), 2015. DOI: [10.1073/pnas.1413661112](https://doi.org/10.1073/pnas.1413661112)

²³³ Paula M. Niedenthal, *et al.* "Heterogeneity of long-history migration predicts smiling, laughter and positive emotion across the globe and within the United States." *PloS one*, 13(8), 2018. DOI : [10.1371/journal.pone.0197651](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0197651)

²³⁴ Adrienne Wood, *et al.*, "Heterogeneity of long-history migration predicts emotion recognition accuracy," *Emotion Review*, 16(4), 2016, p.413-420. DOI : [10.1037/emo0000137](https://doi.org/10.1037/emo0000137)

question de savoir dans quelle mesure le statut des émotions dans les textes littéraires varie selon l'homogénéité culturelle de l'environnement culturel.

Pour utiliser un vocabulaire d'économiste, on peut dire que Lawrence oppose au modèle unitaire et collectiviste de Platon la revendication d'une individualisation et d'une libéralisation de l'« offre » émotionnelle disponible à un moment donné, dont les artistes seraient les « entrepreneurs » privilégiés. Ce qu'il s'agit d'obtenir pour le libéralisme émotionnel, c'est la même liberté pour les émotions que celle qui existe pour les opinions et les croyances. Les artistes auraient pour tâche d'innover émotionnellement, de proposer de nouveaux cadres interprétatifs, de nouveaux « *pattern* » pour les mouvements affectifs. Ces cadres, proposés sous forme de récits émotionnels, feraient l'objet d'une évaluation de la part des lecteurs, et on pourrait parler de ce point de vue d'un véritable « marché » des scénarios émotionnels, où les offres singulières viendraient répondre à des demandes, plus ou moins conscientes, émanant du corps social (il faut prendre en compte le fait que les œuvres littéraires n'occupent qu'une part infime de l'espace social dans lequel les scénarios émotionnels sont échangés). De même que les hommes et les femmes politiques tentent d'articuler ce que beaucoup de gens pensent, espèrent ou redoutent, les écrivains tenteraient de mettre en récit les tensions affectives qu'un grand nombre de gens ressentent, sans toujours en avoir clairement conscience (l'élaboration émotionnelle étant une condition de la saisie claire et précise des variations affectives). De ce point de vue les propositions émotionnelles d'un romancier seraient toujours *situées* et renverraient, même indirectement, à un certain état du marché, c'est-à-dire à un espace de l'offre et de la demande où les scénarios émotionnels circulent et font l'objet d'une évaluation continue. Il est probable que, comme c'est le cas pour d'autres produits cognitifs, la production se divise entre un pôle « commercial » et un pôle plus spécialisé.

De même que les philosophes doivent commencer par attaquer leurs propres certitudes, les artistes devraient, à suivre Lawrence, combattre leur propre tendance au sentimentalisme. Si, selon le mot d'Alain, « penser, c'est dire non²³⁵ », il faut dire que les artistes pensent dans la mesure où ils parviennent à refuser des scénarios émotionnels stéréotypés qui s'imposent spontanément à tous, pour produire des cadres émotionnels alternatifs. Ce que le romancier combat, c'est la « somnolence » affective (analogue du « sommeil dogmatique » dans le domaine des opinions), l'automatisme émotionnel, les catégories qu'on n'aperçoit même plus tant elles

²³⁵ Alain Chartier, *Propos sur la religion*, LXIV, PUF, 1969.

s'imposent en silence. Lawrence résume les choses ainsi, en soulignant le caractère construit et culturel des réactions émotionnelles : « *Our education from the start has taught us a certain range of emotions, what to feel and what not to feel, and how to feel the feelings we allow ourselves to feel. All the rest is just non-existent*²³⁶ ».

On peut alors distinguer, au sein des expériences émotionnelles, celles qui sont seulement *mises en forme* culturellement (comme le sont toutes les émotions, notamment du fait de leur dépendance vis-à-vis des catégories de langage), de celles qui sont *produites ou suscitées à des fins pro-sociales*. Ces dernières sont pour Lawrence des expériences affectives « truquées », des « faux sentiments²³⁷ » (*faked feelings*), ou comme il le dit encore des « contrefaçons²³⁸ » (*counterfeit feelings*) produites par la « vie mentale » :

How different they are, mental feelings and real feelings. Today, many people live and die without having had any real feelings – though they have had a 'rich emotional life' apparently, having showed strong mental feeling. But it is all counterfeit²³⁹.

De quoi est-il question ici ? La vie sociale exige souvent de feindre certaines réactions émotionnelles, comme d'inhiber des réactions de rejet, de dégoût ou d'agressivité, ou de produire des sourires de circonstance. On aurait pourtant tort de croire que c'est cela que vise Lawrence lorsqu'il s'emporte violemment et à plusieurs reprises contre les « sentiments truqués ». Il s'agit en vérité de quelque chose de beaucoup plus précis. C'est pourquoi il faut interroger la notion de « vérité » appliquée aux sentiments. Qu'est-ce en effet qu'un « vrai » ou un « faux » sentiment ?

2.6. Travail émotionnel et « contrefaçons »

La force du travail de la sociologue Arlie Hochschild²⁴⁰ tient notamment à une distinction entre deux formes de jeu social, qui permet d'éclairer les critiques adressées par Lawrence au sentimentalisme. Le « truquage » émotionnel exigé par la vie sociale, remarque Hochschild, va beaucoup plus loin que le fait de simplement mimer une émotion, ou d'envoyer des signes émotionnels au bon moment. Ce que la vie sociale exige des sujets, ce n'est pas uniquement qu'ils imitent des signes affectifs conventionnels, par exemple qu'ils adoptent une attitude abattue

²³⁶ DHL, « *Apropos of Lady Chatterley* », *Phoenix*, p.545.

²³⁷ DHL, *STH*, 221.

²³⁸ DHL, *LCL*, 313.

²³⁹ DHL, *Apropos, LCL*.

²⁴⁰ Arlie Russell Hochschild, *The Managed Hearth*, University of California Press, 2012 [1983].

lors d'un enterrement, ou un sourire de circonstance lors d'un mariage. Ce qui est attendu, c'est qu'ils *éprouvent effectivement* les émotions correspondantes. On attend du convive, non seulement qu'il simule l'amusement, mais qu'il s'amuse *vraiment* et qu'il l'exprime publiquement. Ce qui est exigé de lui, c'est qu'il produise un « travail émotionnel » (*emotional labour*), un effort pour non seulement réguler mais « induire en lui-même » un état émotionnel réel adéquat à la situation, ou comme le note Hochschild d'une manière volontairement paradoxale : « *a real feeling that has been self-induced*²⁴¹ ». Ces remarques seront essentielles pour comprendre le rôle singulier que peut jouer la littérature sur la vie émotionnelle.

Attardons-nous un moment sur la remarquable possibilité humaine de susciter artificiellement des réactions affectives « réelles ». Cette capacité est exigée du fait du développement de la vie sociale, qui n'exige pas simplement des signes émotionnels extérieurs, mais demande que l'on soit *sincère* dans l'expression d'émotions artificiellement produites. Encore une fois, il n'est pas seulement attendu du convive qu'il fasse un sourire composé mais qu'il *s'efforce de s'amuser vraiment*. Pourquoi a-t-on besoin d'induire en soi-même des émotions réelles plutôt que de simplement les feindre ? L'idée défendue par Hochschild est double. D'une part l'urbanisation et le développement des emplois de service suscitent des normes sociales plus exigeantes. Là où l'on se contentait jadis d'un sourire d'emprunt, on exige désormais un sourire sincère²⁴². D'autre part il est, toujours selon Hochschild, plus efficace et plus économique d'induire en soi-même une émotion vraie que de feindre une imitation. Les deux raisons reviennent finalement à une seule exigence d'avoir à être émotionnellement convaincant en contexte social, c'est-à-dire à produire de « faux sentiments » capables de fournir le degré d'apparence de sincérité requis par la vie sociale. Il est naturel de penser que cette réflexion puisse s'inspirer des professionnels de l'imitation émotionnelle que sont les acteurs et les comédiens. De fait, Hochschild discute un traité adressé aux futurs comédiens professionnels, qui recèle globalement les mêmes conseils : il vaut mieux produire en soi-même une émotion que de la feindre. La chose est pourtant loin d'aller de soi.

On se souvient que Diderot défendait quant à lui le « paradoxe » suivant : le meilleur acteur ne ressent rien lorsqu'il imite des émotions, il ne fait que mimer les signes extérieurs de

²⁴¹ Hochschild, *op.cit.*, p.35.

²⁴² Comme l'explique Axel Honneth dans sa Préface au recueil collectif : Eva Illouz (dir.), *Les marchandises émotionnelles*, Editions Premier Parallèle, trad. Frédéric Joly, 2019 : « [Eva Illouz] ne croit plus que la sphère de la consommation capitaliste se contente d'influencer nos émotions « de l'extérieur », en les poussant à se conformer à une certaine vision de la société ; elle est en effet désormais convaincue que nos sentiments eux-mêmes prennent la forme de marchandises à tout moment opérationnelles, qu'elle nomme « *emotidies* » (marchandises émotionnelles) ».

l'émotion²⁴³. Diderot s'opposait à l'idée selon laquelle aucune imitation, même la plus intelligente, ne peut réussir à rendre la finesse des expressions émotionnelles spontanées. Il était selon lui tout à fait possible d'imiter froidement une passion brûlante, au point de tromper les spectateurs les plus exigeants. La question se pose en psychologie contemporaine autour de la querelle des « faux sourires ». Paul Ekman a soutenu que certains muscles du visages, impliqués dans le sourire sincère et spontané, dit sourire de Duchenne (en mémoire du neurologue français Guillaume Duchenne, pionnier dans l'étude scientifique des muscles impliqués dans le sourire « sincère »), en particulier certains muscles de l'orbiculaire liés à la fermeture des paupières supérieures, ne pouvaient pas être activés volontairement²⁴⁴. De même les micro-expressions, constituées de la contraction et du relâchement rapides (moins d'une demi-seconde) de certains des 46 muscles du visage identifiés, à la suite des travaux d'Ekman (qui en dénombrait quant à lui 43), par le système de codage d'action faciale (FACS), paraissent extrêmement difficiles à imiter sans « vivre » l'expérience affective correspondante. Comment serait-il possible d'imiter des mouvements qu'on ne peut contrôler volontairement ? La sincérité serait donc inaccessible à toute forme de volontarisme, puisqu'il serait impossible de produire volontairement un sourire sincère. Certaines études récentes semblent toutefois contester l'impossibilité, longtemps tenue pour acquise, de feindre des « vrais » sourires de Duchenne²⁴⁵. On peut également imaginer, avec Diderot, un acteur capable de se concentrer sur l'imitation d'attitudes corporelles, et capable de capter une attitude d'ensemble de façon à reproduire fidèlement, sans avoir à prendre conscience de chacune, de nombreuses contractions musculaires presque imperceptibles, ou des inflexions de voix, sans « éprouver » véritablement l'émotion vécue par son modèle. Il faudrait alors distinguer l'*expression* émotionnelle de sa *représentation*. Dans le premier cas on extérioriserait une expérience vécue, dans le second on figurerait un sentiment. Ce que remarquait Diderot, c'est que l'on peut représenter une émotion sans l'éprouver soi-même, et que la distance émotionnelle est même un avantage pour l'artiste (c'est là le « paradoxe ») puisqu'elle lui permet de mieux contrôler les figures qu'il produit. Pour Diderot « la sensibilité réelle et la sensibilité simulée sont deux choses fort diverses²⁴⁶ », et lorsqu'il s'agit de

²⁴³ Denis Diderot, *Le paradoxe sur le comédien*, Editions numériques Ligarán, 2015.

²⁴⁴ Paul Ekman, Davidson, Friesen, "The Duchenne smile: emotional expression and brain physiology. II" *Journal of personality and social psychology*, 1990: 58(2), 342-353. Ekman résume la chose ainsi dans une interview (« A conversation with Paul Ekman. The 43 Facial Muscles That Reveal Even the Most Fleeting Emotions », New-York Times, August 5th 2003): « In a real smile, the eyebrows and the skin between the upper eyelid and the eyebrow come down very slightly. The muscle involved is the orbicularis oculi, pars lateralis. »

²⁴⁵ Sarah Gunnery, Judith Hall, and Mollie A. Ruben, "The Deliberate Duchenne Smile: Individual Differences in Expressive Control", *Journal of Nonverbal Behavior*, 2012. DOI: [10.1007/s10919-012-0139-4](https://doi.org/10.1007/s10919-012-0139-4)

²⁴⁶ Diderot, *op.cit.*

représenter des émotions comme le font les artistes, c'est la simulation qui est la technique la plus efficace. Car les émotions représentées, Diderot y insiste, ne sont pas les émotions réelles : « Les images des passions au théâtre n'en sont pas les vraies images ; ce sont des portraits outrés, assujettis à des règles de convention²⁴⁷ ». Ce qui est vrai au théâtre vaut d'ailleurs bien au-delà de l'univers de la scène. On se souvient que la représentation volontaire de certaines émotions produit un résultat très différent de l'observation de réactions expressives spontanées : la colère qu'on imite n'apparaît pas comme celle que l'on éprouve spontanément. En d'autres termes la *représentation* volontaire de la colère se distingue spontanément de l'*expression* de la colère. Tout se passe comme si on imitait volontairement une certaine représentation de la colère plutôt que la manière dont on se met spontanément en colère. C'est pourquoi Diderot insiste sur le fait que le bon comédien n'est pas celui qui parvient à produire des réactions émotionnelles volontaires, mais celui qui réussit à représenter une image choisie ou idéalisée du réel, une « Belle Nature²⁴⁸ » capable de nous frapper davantage qu'aucune réalité. Cette idéalisation doit bien s'accompagner de gages de réalité pour éviter la fadeur. Mais les éléments qui « font vrais » ne signifient pas que la réalité existante est la mesure de toute création. *Une émotion représentée peut nous toucher davantage qu'une émotion réelle, parce qu'elle est plus proche, non de la colère que l'on vit ordinairement, mais de l'idée que l'on a de ce qu'elle doit être.* On voit là la proximité avec les remarques de Lawrence sur la puissance de l'idée, et on comprend l'importance qu'acquiert ainsi la littérature, qui n'est plus soumise au réel mais devient capable, en quelque manière, de lui donner forme.

Arlie Hochschild s'oppose à Diderot en affirmant que la sincérité est la stratégie la plus efficace pour produire une imitation émotionnelle crédible, telle que la vie en société en exige des acteurs sociaux. Elle propose alors de distinguer un « jeu social de surface » (*surface acting*) et un « jeu social profond » (*deep acting*), le premier consistant simplement à émettre des signes conventionnels, comme des sourires ou des froncements de sourcils, le second exigeant en revanche de susciter en soi-même un état émotionnel « sincère ». Hochschild distingue donc trois choses : i) l'expression émotionnelle spontanée, ii) l'expression émotionnelle feinte, iii) l'expression émotionnelle sincère volontairement induite. Seule l'émotion feinte n'est pas

²⁴⁷ Diderot, *op.cit.*

²⁴⁸ Diderot, « Beau (Métaphysique) », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences et des arts* : « Qu'est - ce donc qu'on entend, quand on dit à un artiste, imitez la belle nature? Ou l'on ne sait ce qu'on commande, ou on lui dit: si vous avez à peindre une fleur, & qu'il vous soit d'ailleurs indifférent laquelle peindre, prenez la plus belle d'entre les fleurs; si vous avez à peindre une plante, & que votre sujet ne demande point que ce soit un chêne ou un ormeau sec, rompu, brisé, ébranché, prenez la plus belle d'entre les plantes; si vous avez à peindre un objet de la nature, & qu'il vous soit indifférent lequel choisir, prenez le plus beau. »

sincère, mais seule l'expression émotionnelle spontanée est *authentique*. On peut être volontairement sincère sans être authentiquement sincère. C'est peut-être là que réside le talent des comédiens sur la scène ; c'est en tout cas pour Hochschild à ce niveau que l'on peut comprendre le talent social ou l'efficacité des employés du tertiaire les plus efficaces : ils sont capables de produire volontairement des réactions émotionnelles sincères. C'est ce brouillage entre le « vrai » et le « faux », entre le sincère et le simulé, qui permet de mieux situer les critiques adressées au sentimentalisme.

Arlie Hochschild interroge, en des termes quelquefois très proches de ceux de Lawrence, les conséquences du volontarisme émotionnel sur ceux qui le pratiquent. Quelles conséquences y a-t-il à la production continue (comme c'est le cas d'hôtesse de l'air sur certains vols) d'une imitation émotionnelle « profonde » et sincère - c'est-à-dire au fait de susciter en soi-même dans un but social des émotions qu'on n'éprouve pas spontanément ? Tant que l'on se borne à feindre, à émettre des signes, comme chez Proust les membres du « petit groupe » dans le salon de Madame Verdurin, les choses ne portent guère à conséquence²⁴⁹. Bien sûr les acteurs peuvent se faire illusion, et penser avoir beaucoup ri quand ils n'ont fait en réalité que simuler l'amusement dans un but pro-social. Mais on peut généralement compter de la part des acteurs sur une forme de lucidité quant au caractère artificiel ou « mondain » des émotions échangées, et imaginer qu'en sortant du salon ils retrouvent leurs mouvements affectifs « réels », leur « vrai moi » opposé au « moi social » qui souriait publiquement quelques instants plus tôt. Mais dans le cas du « jeu social profond » les choses sont beaucoup moins claires, puisqu'il s'agit pour les acteurs de s'efforcer d'éprouver réellement une certaine émotion, et non simplement d'en mimer les signes extérieurs. Dans le « jeu social de surface » on cherche à tromper les autres, dans le « jeu profond » à se tromper soi-même pour mieux tromper les autres. Une forme originale du devoir social est ici à l'œuvre, un « tu dois » qui ne concerne pas seulement les actes ou les intentions, mais les émotions. Le « jeu profond » consiste à « *trying to feel what we sense we ought to feel or want to feel*²⁵⁰ ». On ne se contente plus de mimer des signes extérieurs, on s'efforce de se transformer beaucoup plus profondément. À propos du témoignage d'une femme engagée dans une forme particulièrement intense de volontarisme émotionnel, Hochschild note : « *She may have lost for a while the sense of what she would have felt had she not been trying so hard to feel something else. By taking over the levers of feeling production, by pretending deeply, she alters*

²⁴⁹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 1971, p.11 : « Rien de drôle n'est dit chez Mme Verdurin, et Mme Verdurin ne rit pas ; mais Cottard fait signe qu'il dit quelque chose de drôle, Mme Verdurin fait signe qu'elle rit ».

²⁵⁰ Hochschild, *op.cit.*, p.43.

herself²⁵¹ ». Lawrence voit lui aussi dans ce travail social appliqué aux émotions un risqué d'effondrement nerveux :

If the man has no real feelings, she has none either. No matter how she feels about her husband, unless she is in a state of nervous rage she calls him angel of light, and winged messenger, and loveliest man, and my beautiful pet boy. She flips it all over to him, like eau de cologne. And he takes it quite for granted, and suggests the next amusement. And their life is "one round of pleasure", to use the old banality: until the nerves collapse. Everything is counterfeit: counterfeit complexion, counterfeit jewels, counterfeit elegance, counterfeit endearment, counterfeit passion, counterfeit culture, counterfeit love of Blake, or of *The Bridge of San Luis Rey*, or Picasso, or the latest film-star. Counterfeit sorrows and counterfeit delights, counterfeit woes and moans, counterfeit ecstasies, and, under all, a hard, hard realization that we live by money, and money alone: and a terrible lurking fear of nervous collapse.

Ce texte, comme beaucoup d'autres dans le même ton, expriment bien une forme de panique morale de la part d'un provincial confronté au mode de vie urbanisé des classes supérieures. Mais la critique porte essentiellement sur la simulation de la vie émotionnelle, et sur les conséquences potentiellement dangereuse d'une telle simulation. En ce sens les recherches d'Arlie Hochschild permettent d'éclairer ce qui est en question chez Lawrence. Le problème avec le jeu social profond n'est pas que certains sujets mentent en dissimulant aux autres ce qu'ils éprouvent, mais qu'ils se dissimulent à eux-mêmes ce qu'ils éprouvent, qu'ils s'efforcent d'éprouver autre chose que ce qu'ils sentent « spontanément », et qu'ils deviennent finalement incapables de sentir quoi que ce soit qui ne soit pas suscité par un contexte social. La vertu à opposer au travail émotionnel n'est pas la *sincérité*, puisqu'on peut éprouver sincèrement une émotion socialement induite, mais l'*authenticité*, c'est-à-dire le fait d'éprouver une réaction émotionnelle sans avoir besoin de la provoquer en soi-même. Le problème moral que pose la vie sociale moderne ne concerne pas avant tout l'absence d'émotion réelle, mais le fait que les émotions réellement éprouvées sont elles-mêmes forcées, ou comme dit Lawrence « truquées » (*faked*).

Ce « truquage » ouvre la porte à une intensification inédite des expériences sentimentales : « *Never was an age more sentimental, more devoid of real feeling, more exaggerated in fake feeling than our own*²⁵² ». Ce que vise Lawrence n'est pas simplement le jeu social conventionnel et superficiel, mais bien la manière dont la socialisation s'empare de la vie émotionnelle pour la transformer. Là où il devient impossible de distinguer l'original et la copie, l'émotion spontanée et l'émotion socialement induite (puisqu'elles peuvent toutes les deux être

²⁵¹ Hochschild, *op.cit.*, p.33.

²⁵² DHL, LCL.

sincères), les acteurs eux-mêmes finissent par les confondre, et identifier leur vie émotionnelle en général à ce que les exigences sociales exigent d'eux.

Cette gestion sociale des émotions est souvent invisible. Elle n'est pas non plus nécessairement douloureuse. Arlie Hochschild a elle-même insisté sur le plaisir que les acteurs pouvaient trouver à soumettre activement leurs vies émotionnelles à des impératifs sociaux²⁵³. Il faudrait ajouter que cette gestion émotionnelle (le titre du livre de Hochschild est « *The Managed Hearth* ») a une dimension économique et politique, puisqu'elle est notamment suscitée et encouragée par le développement du capitalisme moderne. Eva Illouz a étudié cette « marchandisation » de la vie émotionnelle dans les sociétés modernes, que Lawrence ne pouvait que pressentir²⁵⁴.

Il existe pourtant un risque, qui consiste à modeler si bien sa vie affective sur les attendus sociaux, à sacrifier à ce point sa vie émotionnelle en faveur de la vie sociale (« *offers up feeling as a momentary contribution to the collective good*²⁵⁵ » comme l'écrit Hochschild. On pourrait ajouter : ou aux intérêts de ceux qui les exploitent comme des ressources commerciales), que les réactions émotionnelles finissent par se transformer durablement. Il est possible de « socialiser » ses émotions au point de leur faire subir le supplice de Procuste, pour supprimer en elles tout ce qui serait déplacé ou inadéquat par rapport à l'unique fonction d'optimiser la réussite sociale. Or, s'il est vrai que la vie sociale exige un certain travail de maîtrise émotionnelle, ne serait-ce que pour inhiber la violence et l'agressivité qui couvent toujours derrière toute relation humaine, la subordination définitive de la vie émotionnelle aux réquisits de la vie en société peut avoir des conséquences délétères. Car l'être humain qui parvient à soumettre ses réactions émotionnelles aux normes sociales en vigueur, quelles que soient le contenu de ces normes, risque de devenir incapable d'utiliser pour son compte les informations que les émotions lui fournissent. Ce qu'il offre à la vie sociale, il le perd pour lui-même, dans sa capacité à s'orienter dans le monde pour y découvrir ce qui lui convient ou non. Ce qu'il gagne d'un point de vue social (des émotions plus utiles, plus efficaces et plus « rentables ») lui est ôté en tant qu'il s'agit de déterminer ses propres fins. Le dévouement social excessif peut ainsi provoquer un engourdissement émotionnel, une cécité à tout ce qui n'est pas socialement attendu. Comme l'écrit de manière décisive

²⁵³ Arlie Hochschild, « Can Emotional Labor be fun? », *So How's the Family?: And Other Essays*. University of California Press, 2013, p.24-31.

²⁵⁴ Eva Illouz, « Les « emodities » ou la fabrique des marchandises émotionnelles », *Les marchandises émotionnelles*, op.cit. Illouz analyse notamment les équivalences difficiles opérées par certains agents entre une dépense d'argent et un gain émotionnel, ou inversement entre une dépense émotionnelle et un gain financier, « ce qui suppose de comparer valeur monétaire et valeur émotionnelle et de raisonner en termes de retours sur investissement ».

²⁵⁵ Hochschild, *The Managed Hearth*, op.cit., p.18.

Hochschild : « *There is a cost to emotion work: it affects the degree to which we listen to feeling and sometimes our very capacity to feel*²⁵⁶ ». C'est la capacité même d'éprouver des émotions qui risque d'être remplacée par une manière raffinée de susciter et d'éprouver des réactions émotionnelles convenues. En acceptant de socialiser à ce point ses émotions, le sujet moderne « s'est privé des moyens de percevoir quels sentiments lui appartiennent « en propre » et quels autres sont simplement simulés²⁵⁷ ». La critique du sentimentalisme et du volontarisme émotionnel chez Lawrence, que nous n'avons qu'annoncée, demeure mal comprise tant qu'on ne saisit pas qu'elle concerne avant tout le « jeu social profond », c'est-à-dire la *sincérité inauthentique* de la vie émotionnelle.

Le roman peut contribuer à développer un fonctionnement émotionnel qui n'est annexé ni aux commodités de la vie sociale, ni au règne de l'économie marchande. Encore faut-il comprendre à quoi servent les émotions en dehors de leur usage social. Damasio disait : « les émotions ne sont pas un luxe²⁵⁸ ». De fait, il semble bien que les réactions émotionnelles soient surdéterminées, qu'elles aient une pluralité d'usages différents. La question qui se pose concerne alors l'articulation de ces différents usages, et la manière dont ils peuvent se faire du tort les uns les autres. Ce que les conceptions sociales et marchandes des émotions semblent laisser de côté, c'est la manière dont les émotions aident l'individu à s'orienter dans le monde, en polarisant les éléments de son environnement en « bon » et « mauvais ». Une perception émotionnellement neutre découvrirait un monde de purs possibles, sans principe permettant de choisir une possibilité plutôt qu'une autre. Les émotions servent à polariser l'environnement. La rationalité entendue comme puissance de calcul des conséquences ne suffit pas à orienter pratiquement un agent, notamment du fait qu'elle est toujours une rationalité finie ou limitée (*bounded rationality*). Comme le disait Leibniz, pour parvenir par une analyse rationnelle à une décision optimale, il faudrait être capable d'aller à l'infini, comme pouvait le faire selon lui l'entendement divin²⁵⁹. Mais pour les humains l'information disponible est toujours insuffisante, et le temps disponible pour envisager les choix en présence et leurs conséquences est également limité. C'est pourquoi les émotions, même si on considère qu'une analyse purement rationnelle de la situation

²⁵⁶ Hochschild, *op.cit.*, p.21.

²⁵⁷ Axel Honneth, Préface, *Les marchandises émotionnelles*, *op.cit.*

²⁵⁸ Anton Damasio, *L'erreur de Descartes*, *op.cit.*, p.183.

²⁵⁹ La question se pose toutefois de savoir ce qui motive l'entendement divin de choisir un monde plutôt qu'un autre. En quoi le « meilleur », au sens où l'entend Leibniz, peut être défini sans rapport à une forme de normativité vitale ou de motivation extérieure à l'entendement ? On sait que Leibniz propose un modèle mathématique d'optimisation de la diversité dans des conditions données, sur le modèle des jeux logiques de « pavages » tel qu'il en existait à l'époque.

serait la meilleure option, peuvent être raisonnablement mobilisées pour pallier l'insuffisance d'information disponible. La prise en compte de la finitude humaine invite à reconnaître le caractère rationnel qu'il y a parfois à faire confiance à ses intuitions émotionnelles, même si on prend en compte le fait qu'elles ne sont pas toujours pertinentes. Certaines expériences établissent par exemple une corrélation entre le fait d'être victime d'une agression sexuelle et celui d'accorder peu de crédit à ses propres réactions émotionnelles. Face à une situation potentiellement dangereuse, il peut être raisonnable de se fier à des intuitions émotionnelles, même sans en percevoir immédiatement la justification. La difficulté est de savoir dans quel contexte il est légitime de se fier à ses émotions, et dans quels contextes il vaut mieux l'éviter. Ainsi la tendance des investisseurs à se montrer exagérément optimistes à l'approche du week-end est-elle un biais cognitif, affectivement motivé, dont il est raisonnable de se méfier. Il serait bien entendu exorbitant d'affirmer que toute intuition émotionnelle est raisonnable, mais on peut malgré tout affirmer que certaines le sont.

Privilégier la fonction sociale des émotions, en allant jusqu'à induire constamment en soi-même les émotions que l'ordre social impose de ressentir, d'exprimer ou d'inhiber, peut impliquer une perte informationnelle importante du point de vue de ce que Hochschild nomme le « système émotionnel privé²⁶⁰ » (*private emotional system*). Obéir aux injonctions sociales plutôt qu'aux réactions individuelles, c'est en effet risquer de susciter une « dissonance émotionnelle » (« *A principle of emotive dissonance, analogous to the principle of cognitive dissonance*²⁶¹ »), qui risque de se résoudre par l'élimination pure et simple des réactions émotionnelles non conformes aux attendus sociaux. On peut alors parler d'une *aliénation émotionnelle*, au sens strict d'un devenir-autre d'une partie de soi (« *an estrangement between self and feeling*²⁶² »), d'une exclusion des réactions émotionnelles socialement inadéquates au nom d'une exigence d'obéissance aux règles sociales régissant la vie affective des individus.

Lawrence reproche particulièrement aux classes dirigeantes de ne conserver que l'utilité sociale des réactions émotionnelles. C'est ce qui est dénoncé dans le poème suivant, où le manque d'intérêt pour les émotions dénuées d'intérêt social immédiat est assimilé à une forme de bestialité ou d'inhumanité :

How beastly the bourgeois is
especially the male of the species -

²⁶⁰ Hochschild, *op.cit.*, p.13.

²⁶¹ *id.*, p.90.

²⁶² *id.*, p.131.

Presentable, eminently presentable -
shall I make you a present of him?

Isn't he handsome? Isn't he healthy? Isn't he a fine specimen?
Doesn't he look the fresh clean Englishman, outside?
Isn't it God's own image? tramping his thirty miles a day
after partridges, or a little rubber ball?
wouldn't you like to be like that, well off, and quite the
thing

Oh, but wait!
Let him meet a new emotion, let him be faced with another
man's need,
let him come home to a bit of moral difficulty, let life
face him with a new demand on his understanding
and then watch him go soggy, like a wet meringue.
Watch him turn into a mess, either a fool or a bully.
Just watch the display of him, confronted with a new
demand on his intelligence,
a new life-demand.

How beastly the bourgeois is
especially the male of the species -

[...] Touch him, and you'll find he's all gone inside
just like an old mushroom, all wormy inside, and hollow
under a smooth skin and an upright appearance.

Full of seething, wormy, hollow feelings
rather nasty -
How beastly the bourgeois is!
[...]

Lawrence souligne la relation entre plusieurs phénomènes : d'une part le brillant social, la réussite extérieure, l'aisance comportementale caractéristique des bourgeois (« *eminently presentable* », « *handsome* », « *healthy* », « *the fresh clean Englishman* ») ; d'autre part ce brillant est en même temps présenté comme un vernis purement extérieur, un masque social (« *outside* », « *the display of him* ») qui dissimule une forme singulière d'impuissance émotionnelle. Cette dernière concerne la capacité de faire face à une exigence pour laquelle l'ordre social ordinaire ne fournit aucun modèle. S'il s'agit surtout des hommes (« *especially the male of the species* »), c'est sans doute du fait d'un préjugé partagé par Lawrence, qui veut que « *Women have the logic of emotion, men have the logic of reason*²⁶³ ». La question de savoir si les femmes sont généralement plus performantes dans la reconnaissance et la régulation des

²⁶³ DHL, "Give Her a Pattern", *LE*, p.164.

émotions est sujette à controverses²⁶⁴, bien que cela corresponde grossièrement aux intuitions spontanées concernant la manière dont les responsabilités émotionnelles sont diversement partagées entre les genres (la littérature féministe parle quelquefois de « charge émotionnelle » pour désigner le travail émotionnel systématiquement attribué aux femmes, souvent sans reconnaissance ni contrepartie).

« Le bourgeois » type décrit dans le poème est incapable de construire une réponse émotionnelle originale dès lors qu'aucun scénario social n'est disponible pour interpréter la situation. Il peut réutiliser avec aisance des scénarios existants, mais il est incapable d'en produire de nouveaux. La palette des émotions socialement disponibles est insuffisante pour lui permettre de faire face à la variété et à la complexité des expériences imprévisibles qu'il sera amené à rencontrer.

L'image du champignon qui suit la description du bourgeois (« *like a mushroom* ») évoque la dimension obscure, humide et empoisonnée cachée derrière une surface brillante et lustrée (« [...] *all / wormy inside, and hollow / under a smooth skin and an upright appearance* »). Le « bourgeois » est émotionnellement malade, émotionnellement paralysé, comme Clifford dans *Lady Chatterley's Lover*. « Le bourgeois » ne fait ainsi que répéter des scénarios émotionnels sans être capable d'en inventer d'autres. De ce point de vue il emprunte pour son existence des formes qui le dépassent, comme un peuple décadent continuant d'habiter les ruines des bâtisses et des institutions grandioses de ses ancêtres. « Le bourgeois » tire sa force du passé (« *living on the remains of a bygone life / sucking his life out of the dead leaves of greater life than his own* »). Sa vie émotionnelle est vide, sentimentale, fixée dans la répétition obstinée de scénarios connus. Comme le dit Lawrence, le sentimentalisme ne désigne pas autre chose que cette insistance désespérée pour répéter des expériences devenues vides de sens : « *When a thing has gone to hell inside you, your sentimentalism tries to pretend it hasn't* ²⁶⁵ ». Le bourgeois décrit par Lawrence ressemble au joueur d'échec dans le récit de Zweig²⁶⁶ : il connaît mille situations qu'il maîtrise à la perfection, mais qu'une mille et unième surgisse et il devient impuissant, révélant son incapacité à improviser une réponse vraiment originale. Lawrence sous-estime sans doute la capacité du capitalisme bourgeois à réinvestir l'espace émotionnel. Il croit que le faible investissement opéré par la bourgeoisie dans le domaine affectif ne peut que causer sa ruine prochaine. Le XX^{ème} siècle montrera pourtant qu'il est possible de considérer la vie affective

²⁶⁴ Agneta H. Fischer, Mariska E. Kret, Joost Broekens, « Gender differences in emotion perception and self-reported emotional intelligence: A test of the emotion sensitivity hypothesis », *PLoS One*. 13(1), 2018.

DOI: [10.1371/journal.pone.0190712](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0190712)

²⁶⁵ DHL, « Review if 'In Our Time', by Ernest Hemingway », *Introductions and Reviews (IR)*, CUP, p.312.

²⁶⁶ Stéphane Zweig, *Le Joueur d'échecs*, GF, trad. Diane Meur, 2013.

elle-même comme une ressource infiniment mobilisable et échangeable, en la prenant au sérieux, non pas comme Lawrence invitait à le faire, mais en en faisant une marchandise.

Lawrence insiste sur le fait que l'équilibre bourgeois n'est possible qu'à condition que les conditions extérieures demeurent stables. Faire passer l'ensemble de ses réactions émotionnelles au tamis de la vie sociale, c'est s'abstenir de prendre au sérieux une véritable « éducation émotionnelle », seule capable de rendre un sujet capable d'improviser face à des situations extraordinaires. « Le bourgeois » est parfaitement adapté à son monde, mais il doit le maintien de sa santé à la stabilité de son environnement. S'il semble sain, c'est du fait d'une illusion que le moindre changement dans l'ordre du monde suffira à révéler. Il en va de lui comme du malade aux os de verres enfermé chez lui : il semble sain parce que son environnement est protégé, mais lui fait défaut une santé définie comme une capacité à tomber malade et à s'en remettre, en produisant de nouvelles normes de vie. C'est la thèse de Canguilhem sur la santé : « L'homme est vraiment sain lorsqu'il est capable de plusieurs normes, lorsqu'il est plus que normal²⁶⁷ ». Le Bourgeois semble parfaitement réussi, mais il est seulement normal, il n'est pas « plus que normal ». Si bien que, malgré sa bonne mine, on peut dire qu'est *malade*, au sens que Canguilhem donne à ce terme :

La maladie est encore une norme de vie, mais c'est une norme inférieure en ce sens qu'elle ne tolère aucun écart des conditions dans lesquelles elle vaut, incapable de se changer en une autre norme. Le vivant malade est normalisé dans des conditions d'existence définies et il a perdu la capacité normative, la capacité d'instituer d'autres normes dans d'autres conditions²⁶⁸.

Tel est le danger majeur qu'encourent ceux qui négligent de cultiver leurs émotions. La littérature, de ce point de vue, peut être comprise comme une entreprise de « santé », en tant qu'elle invite le lecteur à exercer sa capacité de varier les cadres à partir desquels il appréhende ses expériences affectives. N'est-ce pas cela que l'on peut appeler une pensée émotionnelle romanesque : cette souplesse dans le maniement des catégories émotionnelles, ce travail d'élaboration ou d'exploration, à l'aide de l'imagination, d'autres catégories émotionnelles, permettant de donner un sens différent aux variations affectives que l'on rencontre en soi et chez les autres ?

²⁶⁷ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, PUF, 1975 [1943], p.130.

²⁶⁸ Canguilhem, *op.cit.*, p.119-120.

2.7. Autocritique dans *Mr Noon* (1920)

L'étroitesse émotionnelle, l'impuissance à construire une réaction émotionnelle adaptée face à une situation imprévue, n'est pas réservée aux « bourgeois ». Lawrence raconte par exemple, dans un passage quasi-biographique de la deuxième partie du roman inachevé *Mr Noon* (1920) l'expérience d'une incapacité à donner un sens émotionnel convenable à certaine expérience. La seconde partie du roman, écrite un an après la première, ressemble à un récit presque factuel de souvenirs de Lawrence vieux de huit ans. Comme le note un critique : « *In part II, Gilbert suddenly becomes [...] Lawrence in Germany in 1912 [...] in thinly fictionalised form*²⁶⁹ ».

Que se passe-t-il dans ce texte ? Johanna (une figure assez directement inspirée de Frieda) annonce brutalement à Gilbert (Lawrence) qu'elle l'a trompé deux jours auparavant avec un de leur compagnons de route. À ce moment du récit, toujours factuellement cohérent par rapport aux données biographiques de Lawrence (« *a factually accurate and barely fictionalized account of Lawrence and Frieda's early sexual relations*²⁷⁰ »), Gilbert ne sait pas quoi éprouver, et fait l'expérience d'un choc affectif qui n'entre dans aucun scénario disponible pour ce jeune amant éberlué. Rappelons que Lawrence a rencontré Frieda en mars 1912 (il a 26 ans), et que les péripéties racontées dans *Mr Noon* ont eu lieu dans la réalité autour du mois de mai 1912, soit à peine trois mois après la première rencontre entre Lawrence et Frieda. Dans ce moment privilégié de l'amour, alors que Lawrence s'émerveille à l'idée d'avoir trouvé la femme de sa vie et qu'il fuit avec elle à travers l'Europe, il doit faire face à cette annonce brutale : elle l'a trompé deux jours plus tôt avec un compagnon de route qu'il considérerait comme un camarade. La situation déjoue tellement ses attentes qu'il ne sait pas quoi éprouver. Les termes employés dans le texte sont remarquables : « [...] *it was such a surprise to him, that he did not know what to feel, or if he felt anything at all. It was such a complete and unexpected statement that it had not really any meaning for him*²⁷¹ ». Le lendemain de cette annonce Gilbert continue à suspendre toute construction émotionnelle définie : « *He did not attempt to realize it imaginatively. On the contrary, he left it as a mere statement, without real emotional force*²⁷² ».

À cet engourdissement émotionnel, à cette impuissance à construire une réaction émotionnelle originale, succède une forme de sentimentalisme : Gilbert tente de réintégrer l'événement dans un ordre acceptable, c'est-à-dire de l'intégrer à un récit culturellement

²⁶⁹ DHL, *Mr Noon*, p.xix.

²⁷⁰ Brenda Maddox. *D. H. Lawrence, the Story of a Marriage*. New York: Simon & Schuster, 1994, p.11.

²⁷¹ DHL, *Mr Noon*, p.276.

²⁷² *id.*, p.277.

reconnu. Il prétend alors jouer l'amant qui pardonne, exalté par sa propre abnégation (« *'Never mind, my love,' he said. 'Never mind. Never mind. We do things we don't know we're doing.' And he kisses her and clung to her passionately in a sudden passion of self-annihilation* »). Le christianisme offre à Gilbert un cadre acceptable pour reconnaître et donner sens à ce qui lui arrive. On voit bien en quel sens une émotion peut être, selon la définition célèbre d'un défenseur d'une forme radicale du constructivisme émotionnel, un « rôle social transitoire²⁷³ » (*a transitory social role*). C'est parce que Gilbert ne sait pas quel rôle adopter qu'il ne sait pas quoi éprouver (« *he did not know what to feel* »). Dès qu'il s'identifie à un rôle défini, les attitudes et le vécu émotionnel lui reviennent. Ce rôle, pourtant, Johanna refuse de l'entériner. Plus mûre et moins idéaliste que le jeune Gilbert (Frieda a six ans de plus que Lawrence), elle perçoit le mensonge affectif nécessaire au déploiement du rôle de l'abnégation chrétienne. « [...] *she did not like his convulsion of selflessness by means of which he soared above a fact which she faced* *im with*²⁷⁴ ». La réaction de Gilbert est une esquivé, un mensonge, un refus de voir la réalité en face. Non pas qu'il soit entièrement responsable de ce mensonge. Il ne faut pas oublier que l'attitude la plus volontariste concernant les émotions n'ignore pas qu'il existe un fond de passivité dans toute expérience affective – ce pourquoi on a longtemps pensé l'émotion comme une *passion*, un *pathos*, c'est-à-dire avant tout quelque chose que l'on subit. Gilbert ne choisit pas sa réaction émotionnelle complètement librement. Mais il lui est malgré tout possible de changer de cadre interprétatif. Johanna, par sa résistance à l'euphorie sentimentale, incite Gilbert à trouver un scénario plus adéquat. De la même manière, l'écrivain a pour tâche de résister aux réflexes émotionnels de son lecteur, pour lui proposer ensuite d'autres scénarios possiblement plus adéquats. La répétition des émotions les plus évidentes désigne au contraire ce que Lawrence appelle le sentimentalisme.

Sentimentalism is the working off on yourself of feelings you haven't really got. We all want to have certain feelings: feelings of love, of passionate sex, of kindness, and so forth. Very few people really feel love, or sex passion, or kindness, or anything else that goes at all deep. So the mass just fake these feelings inside themselves. Faked feelings! The world is all gummy with them. They are better than real feelings, because you can spit them out when you brush your teeth; and then tomorrow you can fake them afresh.

On peut alors distinguer le fait d'*éprouver* une réaction émotionnelle, même culturellement construite (par exemple un sourire), de celui de *produire volontairement* en soi-même une telle réaction (s'efforcer de sourire à son travail par exemple). Dans le premier cas l'émotion *arrive* au

²⁷³ James Averill, "A constructivist view of emotion", in Robert Plutchik & Henry Kellerman (Eds.), *Theories of emotion*, New York: Academic Press, 1980, p.305-340.

²⁷⁴ DHL, *Mr Noon*, *op.cit.*, p.277.

sujet (bien qu'elle soit socialement construite), dans le second elle est *provoquée* ; dans un cas elle est un *événement* (culturellement construit mais involontairement produit), dans l'autre un *acte automatisé*. Le sentimentalisme est lié au second processus. Être sentimental, ce n'est ni être ému ni feindre d'être ému, c'est s'efforcer, souvent de manière automatique et le plus souvent pour des raisons sociales, de provoquer en soi certaines dispositions émotionnelles. On peut dire de ce point de vue que la réaction de Gilbert face à l'annonce de Johanna est terriblement sentimentale – ce que Lawrence reconnaît puisqu'il ne manque pas de sévérité à l'égard du jeune homme qu'il a cessé d'être.

Est-il possible de distinguer l'expression d'une réaction émotionnelle authentique et celle d'une réaction sentimentale ? Des études expérimentales soulignent par exemple les différences concrètes qui existent entre un rire spontané et un rire volontaire.

Spontaneous laughter is less controlled, reflects a genuinely felt emotion, includes 'hard-to-fake' features, and is typically a reaction to outside events. Voluntary laughter, on the other hand, is part of more deliberate communicative acts, reflecting a signal that can be flexibly used to convey appreciation, polite agreement, or to deceive others during interaction²⁷⁵.

Malheureusement l'étude ne distingue pas le rire volontaire sincère du rire volontaire feint. La « flexibilité » (*flexibility*) de l'utilisation d'une émotion volontaire, soulignée dans l'article, fait écho à la remarque de Lawrence sur le fait que les émotions volontaires sont socialement plus pratiques et plus efficaces : « *They are better than real feelings, because you can spit them out when you brush your teeth ; and then tomorrow you can fake them afresh*²⁷⁶ ». Des traits expressifs semblent malgré tout caractériser en propre le rire volontaire, comme le fait d'être (statistiquement) légèrement plus grave, plus bref et plus nasal²⁷⁷. Il est possible que les descriptions émotionnelles des écrivains correspondent à ces résultats, voire qu'ils puissent dans certains cas les guider. Des analyses cérébrales tendent par ailleurs à montrer une implication mentale plus forte dans le cas du rire volontaire (« *less genuine laughter might implicate a more active engagement of mentalizing processes*²⁷⁸ »), implication qui ne paraît pas être exigée de la

²⁷⁵ Leonor Neves *et al.*, « High Emotional Contagion and Empathy are Associated with Enhanced Detection of Emotional Authenticity in Laughter », *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 71(11), 2018. DOI : [10.1177/1747021817741800](https://doi.org/10.1177/1747021817741800)

²⁷⁶ DHL, «John Galsworthy», *Study of Thomas Hardy and Other Essays* (STH), Cambridge University Press, Ed. Bruce Steele. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p.207-220.

²⁷⁷ Leonor Neves *et al.*, *art.cit.*

²⁷⁸ Leonor Neves *et al.*, *art.cit.*

part de celui qui *perçoit* le rire volontaire²⁷⁹. L'idée d'une influence plus grande des processus mentaux justifierait la caractérisation par Lawrence des sentiments volontaires comme « sentiments mentaux²⁸⁰ » (*mental feelings*). La question est toutefois de savoir ce que Lawrence reproche au juste à de telles émotions. Quel problème posent les émotions socialement induites, alors même qu'elles semblent socialement plus efficaces que les émotions plus spontanées ? Pourquoi Lawrence est-il si critique vis-à-vis de telles réactions émotionnelles, et en quoi y voit-il un mal que l'écrivain a pour tâche de combattre ? Quelle est la nature du reproche adressé au sentimentalisme ? Est-ce un reproche moral (et il faut alors montrer pourquoi il est moralement condamnable d'être sentimental) ? Un reproche esthétique (et il faut alors montrer en quoi la critique du sentimentalisme n'est pas seulement un rejet socialement fondé, une forme d'aristocratie émotionnel qui s'attaquerait à toute réaction émotionnelle jugée trop « commune », au nom d'un raffinement supposé réservé à une certaine « élite » intellectuelle. Peut-il y avoir un « racisme émotionnel », comme Bourdieu parlait d'un « racisme de l'intelligence ») ?

2.8. Critique du « jeu social profond » dans les textes de Lawrence

Des injonctions émotionnelles sont impliquées dans toutes les formes de vie collective, et personne n'est libre d'y échapper entièrement. Dans *St Mawr* (1925) la jeune héroïne, Lou, fait l'expérience douloureuse de ces exigences sociales appliquées aux émotions : « *The atmosphere of 'enjoying ourselves' was becoming cruel to her : it sapped all the life out of her. 'Oh, if only I needn't enjoy myself', she moaned inwardly*²⁸¹. » Ce qui est « cruel » pour Lou, ce n'est pas seulement que la situation exige qu'elle fasse *semblant* de s'amuser, mais bien qu'elle s'amuse effectivement, *qu'elle se force à s'amuser vraiment*. L'effort purement extérieur n'est rien à côté de l'exigence de contraindre ses réactions affectives pour les accorder à des conventions sociales qui se présentent comme les règles d'un jeu, que Lawrence résume ainsi (les quatre phrases sont soulignées dans l'original): « *No scenes, no spoiling the game. Stick to the rules of the game. Be sporting, and don't do anything that would make a commotion. Keep the game going smooth and*

²⁷⁹ T.McLellan *et al.* « Sensitivity to Posed and Genuine Displays of Happiness and Sadness: A fMRI Study », *Neuroscience Letters*, 531: 149-154, 2012. DOI : [10.1016/j.neulet.2012.10.039](https://doi.org/10.1016/j.neulet.2012.10.039)

²⁸⁰ DHL, *LCL*.

²⁸¹ DHL, *Saint Mawr*, CUP, p.75

*jolly, and bear your bit like a sport*²⁸² ». La vie sociale est un jeu, dont certaines règles concernent la vie émotionnelle. Ces règles (ou ces normes, en tant qu'elles sont loin d'être toujours explicitées) ont un intérêt social, mais entrent parfois en tension avec des mouvements affectifs rétifs à entrer dans des catégories qui ne leur conviennent pas. Lorsque la vie sociale est vécue comme un « forçage » émotionnel continu, lorsque la réalité des mouvements affectifs est sans cesse trahie par les catégories émotionnelles socialement induites, il peut arriver que des réactions affectives de colère et de haine viennent menacer le « jeu » lui-même :

Hate [...] is the inevitable outcome of forcing ideas on to life, of forcing one's deepest instincts. Our deepest instincts, our deepest feelings we force according to certain ideas. We drive ourselves with a formula, like a machine. The logical mind pretends to rule the roost, and the roost turns into pure hate²⁸³.

Le problème n'est pas qu'il existe des idées, mais que les catégories soient socialement mobilisées pour imposer à la vie affective d'adopter un certain rythme et une certaine forme. Lawrence voit dans un tel forçage la cause de l'éclatement de la Grande Guerre. Il faut comprendre de ce point de vue le poème suivant, parodie pseudo-lyrique qui apparaît comme un contre-pied systématique aux exigences sociales qui s'exercent sur les émotions :

The feelings I don't have I don't have.
The feelings I don't have I won't say I have.
The feelings you say you have, you don't have.
The feelings you would like us both to have, we neither of us have.

The feelings people ought to have, they never have.
If people say they've got feelings, you may be pretty sure they haven't got them.

So if you want either of us to feel anything at all
you'd better abandon all idea of feelings altogether²⁸⁴.

Le poème, ironiquement construit comme une adresse lyrique à l'aimée, repose sur un raisonnement logique aux multiples prémisses. L'anaphore souligne explicitement qu'il est question de sentiments (*feelings*) socialement induits. La conclusion est paradoxale, puisqu'elle invite à renoncer à l'idée même de sentiment au nom d'une volonté de sentir : pour sentir quelque chose, il faudrait abandonner toutes les représentations stéréotypées dont on dispose. Non pas toutefois pour *renoncer* aux réactions émotionnelles, en identifiant tout épisode émotionnel à une réaction sentimentale. Le but n'est pas de détruire les émotions, mais de suspendre les exigences

²⁸² DHL, *SM*, p.79.

²⁸³ DHL, *LCL*, p.39.

²⁸⁴ DHL, « To Women, as Far as I'm Concerned », *CP*, p.414.

sociales qui pèsent sur elles. Lawrence tente ainsi de substituer un impératif à un autre : au « il faut » que le monde social impose à la vie émotionnelle (« tu dois éprouver ceci et ne pas éprouver cela dans cette situation »), il tente d'opposer un « il faut » qui invite à s'en libérer (« tu dois oublier les impératifs sociaux »).

Les scénarios amoureux sont particulièrement normatifs : ils ne se contentent pas de décrire ce qui arrive mais imposent ce qui doit être. Comme le note ironiquement Hochschild, l'amour ressemble souvent à une entreprise de persuasion réciproque à propos d'un trouble affectif à interpréter : « *falling in love comes to seem like the work of convincing each other that this had been true love*²⁸⁵ ». Mais c'est parce que les amants partent d'une conception prédéfinie de ce qu'est une histoire d'amour réussie qu'ils se tyrannisent l'un l'autre pour incarner cet idéal en multipliant les normes secondaires : des amants ne se détestent pas, des amants doivent s'aimer, des amants doivent tout se dire, etc. Ce travail émotionnel a pour conséquence paradoxale de paralyser les mouvements affectifs plus spontanés qui peuvent émerger au sein d'un couple. Si Lawrence faisait si grand cas du couple hétérosexuel, au point d'y voir la relation humaine la plus fondamentale (« *The great relationship, for humanity, will always be the relation between man and woman*²⁸⁶ »), c'est parce que la vie de couple rend possible une sortie partagée hors des contraintes sociales qui pèsent habituellement sur la vie émotionnelle. Le couple est à la fois l'espace affectif le plus intensément normé, et en même temps le lieu le plus favorable pour s'affranchir de ces normes. On peut penser qu'une grande partie du travail d'un couple consiste à *s'autoriser mutuellement* l'expression de réactions émotionnelles socialement inadéquates. Faire couple, c'est construire à deux un espace de partage émotionnel où les normes sociales sont suspendues, où l'on peut exprimer plus librement ce qu'on éprouve, même ce qui est socialement inapproprié.

Un des mots d'ordre de cette défense « libérale » des possibles émotionnels est la formule : « pourquoi pas ? » (*why not ?*), que l'on retrouve très fréquemment chez Lawrence. Ainsi le vers inaugural du poème « *First Morning* », séparé du reste du poème, ouvre cet espace de problématisation émotionnelle qui constitue une dimension importante de la pensée telle que Lawrence la conçoit : « *The night was a failure but why not*²⁸⁷ - ? » Ce « pourquoi pas ? » ouvre des possibilités nouvelles, vient ouvrir une alternative aux scénarios attendus, à savoir ici que la

²⁸⁵ Hochschild, *op.cit.*, p.45.

²⁸⁶ DHL, *STH*, p.175. L'exclusion du couple homosexuel est parfois nuancée, mais il est clair que pour Lawrence l'homosexualité appartient aux pratiques « contre-nature ». L'expression « d'homophobie » semble toutefois anachronique dans le contexte de l'Angleterre du début du XX^{ème} siècle.

²⁸⁷ DHL, « *First Morning* », *Look! We Have Come Trough*, CP, p.153.

nuit d'amour doit être une « réussite ». On retrouve le même « pourquoi pas ? » dans la bouche de Don Cipriano dans *The Plumed Serpent*, lors d'une discussion décisive avec Kate. Cette dernière reproche au Mexique de lui inspirer une forme de répulsion qui confine à l'horreur. Cipriano répond alors : « *Why not ? Horror is real. Why not a bit of horror, as you say, among all the rest*²⁸⁸? » Le couple apparaît ici encore comme un espace affectif et relationnel privilégié pour problématiser et expérimenter émotionnellement en dehors des évidences affectives. Tout se passe comme si les possibles émotionnels exigeaient d'être au moins deux pour se déployer. C'est une différence notable entre une pensée émotionnelle et une pensée intellectuelle, puisqu'on sait que les philosophes (représentants privilégiés de la « pensée intellectuelle ») ont plutôt tendance à fuir la vie de couple et le mariage. Nietzsche voyait même dans le refus du mariage un caractère essentiel de tous les « grands philosophes ». Il écrit dans *la Généalogie de la morale* :

[...] le philosophe repousse avec horreur le mariage et tout ce qui pourrait l'y inciter, - le mariage comme obstacle funeste sur son chemin vers l'optimum. Quel grand philosophe jusqu'ici a été marié ? Héraclite, Platon, Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant, Schopenhauer – eux ne l'étaient pas ; bien plus, on ne saurait même pas se les figurer mariés. Un philosophe marié relève de la comédie, telle est ma thèse : et l'exception qu'est Socrate, le méchant Socrate s'est marié, semble-t-il, par ironie, rien que pour démontrer cette thèse-là²⁸⁹.

On peut se souvenir que Nietzsche a fait malgré tout lui-même trois demandes de mariage, toujours très maladroites et systématiquement refusées²⁹⁰. Mais qu'il y ait dans ces formules une forme de revanche ou de justification *a posteriori* n'ôte rien à la pertinence de ce qui est pointé du doigt : pourquoi les philosophes ne se marient-ils pas ? En quoi la pensée philosophique exclut-elle, d'une manière qui est loin d'être contingente, la vie de couple, en dans quelle mesure est-ce le contraire qui est vrai lorsqu'il s'agit de problématiser des émotions plutôt que des idées ? Il semble en effet que de nombreux romanciers développent leurs pensées à partir de liens d'attachement qu'ils établissent avec leurs partenaires amoureux (que l'on songe à Proust ou à Fitzgerald, et naturellement à Lawrence). Tout se passe comme si ce qui était un obstacle pour la pensée abstraite représentait un aliment de choix pour la pensée romanesque, ainsi que l'occasion d'établir un espace d'échange émotionnel plus libre. Peut-être faut-il se garder de généraliser trop vite ce genre de remarque, mais elle s'applique en tout cas à Lawrence, qui a toujours revendiqué pour son compte l'importance qu'il conférait à l'engagement de couple, et singulièrement au

²⁸⁸ DHL, *The Plumed Serpent* (PS), p.235.

²⁸⁹ Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, Folio Essais, §7.

²⁹⁰ Kurt Paul Janz, *Nietzsche, Biographie I, II, III*, Gallimard, 1984.

mariage (« *the clue to human life*²⁹¹ »). Là où la vie partagée trouble la réflexion philosophique en la détournant de son sérieux, de son abstraction et de son autonomie, elle permet à l'expérience émotionnelle de se développer et de se libérer de clichés affectifs, tout comme les réflexions philosophiques du « promeneur solitaire » peuvent permettre de se libérer des clichés d'opinion. La pire figure du couple est de ce point de vue (pour Lawrence au moins) celle du couple mondain, pour lequel la distance et le formalisme règnent jusque sur la vie privée. Dans un tel couple chacun se fait le censeur de l'autre, le rappelant à l'ordre en invoquant les normes sociales lorsqu'une émotion non prévue menace d'apparaître. Dans *Aaron's Rod* Lawrence décrit l'expérience émotionnellement libératrice que représente pour la marquise del Torre, pourtant mariée à un homme bienveillant et attentionné, la musique d'Aaron. Pour la marquise le mariage est une prison émotionnelle :

She seemed like one who had been kept in a horrible enchanted castle – for years and years. Oh, a horrible enchanted castle, with wet walls of emotions and ponderous chains of feelings and a ghastly atmosphere of must-be²⁹².

Le marquis est plein de bonnes intentions, et il aime sincèrement sa femme. Pourtant le problème n'est pas qu'il feigne d'aimer sa femme ou qu'il ne soit pas sincère dans son amour, mais qu'il se force à être sincère, et qu'il la contraigne en même temps elle-même à éprouver certaines émotions et à en refuser d'autres. Dans une telle situation les émotions et la vie de couple font obstacle à la liberté de construire et d'éprouver d'autres réactions émotionnelles possibles, ce qu'évoque l'image des chaînes pesantes (« *ponderous chain of feelings* ») ou des murs humides du cachot (« *wet walls of emotions* »). Aaron apparaît alors comme un sauveur, capable d'offrir de nouvelles possibilités émotionnelles à la Marquise, ce qui passe notamment dans ce cas par un refus strict de toute sentimentalité, c'est-à-dire une ascèse, une suspension de tout scénario émotionnel habituel. Mieux vaut ne rien éprouver que de se complaire dans des réactions sentimentales, même si cette retenue n'est qu'une étape et doit être l'occasion d'élaborer des réactions émotionnelles nouvelles : « *a whole line of new emotion*²⁹³ ».

Le roman donne donc à penser en proposant des histoires troublant les cadres conceptuels et narratifs qui s'imposent de manière automatique aux mouvements affectifs. Là où la pensée philosophique problématise des opinions, la pensée romanesque problématise des réactions

²⁹¹ DHL, « Apropos », *LCL*.

²⁹² DHL, *AR*, p.227.

²⁹³ DHL, « Surgery for the Novel – or a Bomb », *Phoenix*, p.520.

émotionnelles, et invite par là à suspendre l'évidence des normes sociales telles qu'elles s'imposent à la vie émotionnelle.

2.9. Le traitement original des émotions dans les œuvres d'après-guerre

Nous avons relevé, dans le premier chapitre de *The Trespasser* (1912), l'omniprésence des marqueurs émotionnels. Mais l'originalité dans la description des émotions se développe progressivement dans son œuvre, pour culminer dans une certaine direction avec *Women in Love* (1921), roman qui incarne de manière paradigmatique l'ascèse sentimentale à laquelle se livre Lawrence : « *So if you want either of us to feel anything at all / you'd better abandon all idea of feelings altogether*²⁹⁴ ».

De même que Descartes passait par un moment sceptique pour reconstruire un savoir humain mieux fondé, Lawrence exige d'en passer par un moment de scepticisme émotionnel pour garantir la « réalité » des réactions qui continuent malgré tout de s'imposer à tous. Ce scepticisme émotionnel explique pourquoi, bien que de nombreuses réactions émotionnelles soient représentées dans un texte comme *Women in Love*, il est difficile de trouver le livre véritablement *émouvant*. Évoquant un souvenir d'étudiant, le critique britannique Neil Roberts décrit dans un article explicitement nommé : « *Is Lawrence a moving writer, and does it matter ?* » sa réaction et celle d'un de ses camarades de l'époque à la lecture des romans de Lawrence : « *though we both admired Lawrence some way the other side of idolatry, we rarely found his work moving, as we did Tolstoy or George Eliot*²⁹⁵ ». Il est vrai que le style de Lawrence, en particulier dans les ouvrages d'après-guerre, est rarement sentimental, et provoque difficilement des gonflements de poitrine, des rires ou des sanglots comme peuvent le faire d'autres œuvres littéraires. À la question de savoir si Lawrence est un auteur « émouvant » (*moving*) la réponse risque bien d'être négative. Pourtant les textes de Lawrence ne cessent de parler d'émotion. Comment résoudre alors cet étrange paradoxe d'un auteur qui ne cesse de représenter des émotions sans parvenir à en provoquer chez le lecteur ? Est-ce parce que Lawrence est exagérément intellectualiste dans son approche, qu'il se contente d'*analyser* plutôt que de *représenter* ? C'est ainsi que l'écrivain David Storey interprète le changement dans le

²⁹⁴ DHL, « To Women, as Far as I'm Concerned », *CP*, p.414.

²⁹⁵ Neil Roberts, « Is Lawrence a Moving Writer, and Does it Matter? », *Études Lawrenciennes* [En ligne], 42, 2011. DOI : 10.4000/lawrence.109

traitement des émotions qui a lieu pendant les années de guerre : « *Lawrence was an emotional writer until he started thinking he was an intellectual*²⁹⁶ ». Neil Roberts, qui cite ce passage, tourne l'idée d'une manière plus généreuse : selon lui Lawrence n'a pas seulement *cru* être plus intellectuel, il l'est véritablement devenu (« *Storey is right about Lawrence becoming more intellectual (though not only thinking that he was*²⁹⁷) »).

Cette interprétation paraît toutefois très contestable, et il s'agit de bien autre chose que d'une « intellectualisation », dans l'inflexion notable que subit le traitement émotionnel à partir des années 1915. Lawrence accentue bien, en un certain sens, la distance entre la narration et le vécu des personnages, de sorte que le lecteur est privé de la possibilité d'adhérer simplement à l'interprétation que les personnages se font de ce qu'ils éprouvent. C'est encore ce qu'affirme Roberts : le texte lawrencien inciterait à une distance plus grande vis-à-vis du représenté : « *A refusal to take his characters' emotions at their own valuation* ». Le lecteur ne pourrait pas sympathiser directement avec les réactions affectives de Birkin ou Gerald, parce que ces réactions seraient en même temps présentées de manière à faire apparaître leur caractère limité, voire franchement irrationnel ou « immoral ». Ce serait cette mise à distance (de la manière qu'ont les personnages de vivre une émotion comme de l'esthétisation possible de cette émotion) qui fournirait au lecteur une invitation à *penser* : « *A refusal to take his characters' emotions at their own valuation, or to aestheticise them for the reader's sympathetic identification is crucial to the thought-adventure that makes Women in Love a uniquely challenging and stimulating novel*²⁹⁸. » La singularité de Lawrence serait donc, en particulier dans *Women in Love*, d'appréhender et de décrire les réactions émotionnelles sans laisser au lecteur la possibilité de s'identifier sentimentalement à elles, mais *sans pour autant installer une distance esthétique pour les théâtraliser, ou une distance ironique et analytique pour seulement les comprendre*. Il y aurait là quelque chose d'essentiel pour Lawrence (« *[Lawrence's] central project as a writer*²⁹⁹ ») : dire les épisodes émotionnels en adoptant une attitude (un « ton ») qui ne soit i) ni « empathique » (comme dans un roman sentimental), ii) ni « analytique » (comme dans les romans psychologiques ou les textes théoriques), iii) ni « esthétisant » (comme chez certains romantiques, ou comme les auteurs français « fin de siècle » : Anatole France par exemple)).

²⁹⁶ David Storey, « David Storey in Conversation with Victor Sage », *The New Review*, 3(31), 1976, p.64. Cité par Neil Roberts, *art.cit.*

²⁹⁷ Storey, *art.cit.*

²⁹⁸ Roberts, *art.cit.*

²⁹⁹ Roberts, *art.cit.*

Pourtant cette interprétation est difficilement acceptable si on se souvient que John Middleton Murry voyait dans *Women in Love* un texte furieux et véhément (« *Women in Love is five hundred pages of passionate vehemence*³⁰⁰ »). Si on reconnaît à tout le moins un fond de vérité dans cette formule, l'idée d'un Lawrence distant et « intellectuel » apparaît pour le moins saugrenue. On peut comprendre que Thomas Mann parle du grand roman de Robert Müsil comme d'un « roman intellectuel³⁰¹ », mais d'autres adjectifs sont nécessaires pour rendre compte du *ton* utilisé par Lawrence dans *Women in Love*. Considérons par exemple le passage suivant, cité et discuté par Roberts à l'appui de son interprétation. Gerald fait face à son père mourant :

It was a trial by ordeal. Could he stand and see his father slowly dissolve and disappear in death, without once yielding his will, without once relenting before the omnipotence of death. Like a Red Indian undergoing torture, Gerald would experience the whole process of slow death without wincing or flinching. He even triumphed in it. He somehow *wanted* this death, even forced it. It was as if he himself were dealing the death, even when he most recoiled in horror. Still, he would deal it, he would triumph through death³⁰².

Il est vrai qu'il s'agit davantage d'une *explication* que d'une *description* de ce que Gérald ressent. Aucun effet sentimental n'est tiré de ce tableau du fils contemplant la dépouille de son père. Lawrence évite volontairement, c'est manifeste, tout effet sentimental. Sans doute cela tient-il pour une part au stoïcisme volontariste de Gérald, que reflète ces lignes. Mais en même temps que se passe-t-il ici, comment Lawrence aborde-t-il un épisode émotionnel aussi typique que la mort du père ? D'une part on peut noter l'utilisation d'images métaphoriques : la lente dissolution, la disparition, le peau-rouge torturé ; d'autre part des effets rhétoriques de répétition (quatre occurrences du mot "*death*"), parfois presque anaphoriques (« *without once yielding his will, without once relenting before the omnipotence of death* »). On trouve également des effets poétiques, comme en témoigne l'omniprésence des octosyllabes, seulement déjouée par l'évocation directe de la mort : « *It was a trial by ordeal. (8 syllabes)/ Could he stand and see his father (8s.)/ slowly dissolve and disappear (8s.)/ in death (2s.)/ without once yielding his will (8s.), without once relenting before the omnipotence of death (2*8s.).* » La seconde partie opère de la même manière, en hendécasyllabes, là encore interrompues par le surgissement du mot mort :

³⁰⁰ John Middleton Murry, *Reminiscences of D.H. Lawrence*, Holt, 1933, p.216.

³⁰¹ Thomas Mann qui notait en même temps en 1924 dans son essai sur Oswald Spengler que le « roman intellectuel » (*intellectual novel*) était la forme dominante de la production contemporaine.

³⁰² DHL, WIL, p.322.

Like a Red Indian undergoing torture (11)/, Gerald would experience the whole process of (11) slow death (2) without wincing or flinching (7). He even triumphed in it (7). He somehow *wanted* this death, even forced it (11). It was as if he himself were dealing the (11) death (1), even when he most recoiled in horror (11). Still, he would deal it, he would triumph through death (11).

Ces réactions de Gerald sont finalement moins décrites que *catégorisées*, à partir de catégories qui ne sont pourtant pas des catégories intellectuelles. L'image de l'ordalie, qui gouverne le sens de tout le paragraphe ("*It was a trial by ordeal*") n'est pas une catégorie psychologique, c'est une image : Gérald réagit à la mort de son père comme si c'était une épreuve divine. Cette métaphore de l'épreuve ressortit sur les diverses réactions de Gerald : sa confrontation à la toute-puissance de la mort, la souffrance qu'il éprouve malgré tout devant son père mort, le désir qu'il avait que son père mourût finalement, l'identification au mourant, l'excitation du jeune maître s'appêtant à devenir le maître, la jubilation enfin de se sentir triompher de cette épreuve affective. Toute l'expérience acquiert un sens singulier du fait de la catégorisation initiale dont elle a fait l'objet. Lawrence s'attache à présenter cette expérience en la catégorisant d'une manière originale. Les réflexes émotionnels liés à certains scénarios culturels stéréotypés (le deuil du père) sont bien présents (l'ambivalence face à la mort d'un proche, l'attitude de maîtrise du jeune maître d'industrie), mais ils subissent une forme de décalage (par les images-catégories mobilisées : l'ordalie, les peaux-rouges) et d'intensification (par les effets anaphoriques notamment).

Neil Roberts parlait d'une « dé-familiarisation émotionnelle³⁰³ » (*defamiliarisation of emotion*) et y voyait une manière typique de *Women in Love*, permettant notamment de résister aux réflexes sentimentaux (qui exigent une identification plus facile): « *This defamiliarisation of emotion, and consequent barrier to the reader's being "moved" by scenes, is characteristic of Women in Love*³⁰⁴ ». Le lecteur est privé de ses attentes, émotionnellement suspendu, rendu incapable de s'identifier affectivement au personnage et de se livrer à une expérience sentimentale trop facile. Or cet effet de dé-familiarisation, cette manière de proposer une catégorisation alternative, n'est-ce pas précisément, appliqué aux opinions et aux croyances plutôt qu'aux émotions, ce qu'on appelle ordinairement penser ? N'est-ce pas cela, penser : défaire les cadres catégoriels ordinaires pour les remplacer par d'autres ? Non pas ajouter du savoir à du savoir, mais transformer les cadres permettant d'organiser le savoir ; non pas accumuler des informations, mais remettre en jeu la valeur de ces informations en les ordonnant différemment. Lawrence ne fournit pas une occasion de plus d'éprouver des sentiments connus, il ne fournit pas non plus des informations émotionnelles nouvelles ; il décrit une transformation

³⁰³ Neil Roberts, *art.cit.*

³⁰⁴ *Id.*

catégorielle. C'est la raison pour laquelle il refuse de représenter les sentiments de ses personnages tels que ces derniers les vivent (ce que Roberts appelle « *A refusal to take his characters' emotions at their own valuation*³⁰⁵ »). Lawrence représente bien les réactions émotionnelles de ses personnages, mais re-catégorisées par ses soins, « recalibrées³⁰⁶ » grâce à l'écart introduit par la voix du narrateur. On dira peut-être que toute entreprise littéraire procède de la sorte, mais la spécificité des textes fictionnels de Lawrence, notamment à partir de 1915, tient à une manière de se situer dans un équilibre entre deux pôles : d'une part une reprise « expressive » cherchant à provoquer l'empathie du lecteur (roman sentimental), d'autre part une analyse psychologique qui dissèque les intentions des personnages. L'ascèse sentimentale permet d'éviter les stéréotypes émotionnels (ce qui fait dire avec raison à Roberts que Lawrence n'est pas un « *moving writer* »), mais l'expressivité ou la « poéticité » du texte (ses images, sa manière de transcrire par le rythme des phrases un certain état du personnage) produit malgré tout l'impression d'être en face d'un texte saturé par une « *passionate vehemence* », comme le notait Murry. C'est cet équilibre qui fait la justesse émotionnelle des meilleurs passages de l'œuvre de Lawrence. L'effet produit sur le lecteur n'est ni une réaction émotionnelle (sentimentale), ni une réflexion psychologique (analytique), mais, comme au carrefour des deux, ce que l'on peut appeler une pensée émotionnelle.

On entend par là une incitation à envisager un passage émotionnel à partir d'un autre angle ; ni à l'épouser, ni à le considérer à distance, mais pour ainsi dire à tourner autour, à maintenir une intensité émotionnelle tout en évitant rigoureusement de déclencher des réflexes émotionnels trop stéréotypés. C'est ce « mélange des genres », cette curieuse manière de faire varier des catégories de l'expérience sans « philosopher », d'inviter à repenser des réactions affectives sans imposer de neutralité émotionnelle, que l'on peut appeler une *pensée émotionnelle*. La pensée émotionnelle ne se contente pas de prendre l'émotion comme objet d'analyse, les réactions émotionnelles ne sont pas pour elle un thème à réfléchir, mais une force de structuration du discours. L'émotion n'est alors ni une simple occasion de s'émouvoir, ni un objet sur lequel réfléchir, mais un instrument permettant de transformer les catégories qui organisent notre expérience.

³⁰⁵ Roberts, *art.cit.*

³⁰⁶ L'idée d'un « calibrage » social d'émotions primaires a été proposé pour tenter d'articuler la vision naturaliste et la vision constructiviste. Des émotions de base, « naturelles », feraient l'objet d'un « calibrage » social ultérieur, influencé par le poids des concepts sociaux. Samuel Lepine résume bien les enjeux de cette discussion dans « La construction sociale des émotions : enjeux conceptuels et limites d'une hypothèse », *Klésis*, 23, 2012, p.134-165. La théorie de l'émotion construite de Lisa Barrett, que nous privilégions ici, a l'avantage de faire l'économie de la notion contestée d'émotions de base, au profit du concept, par ailleurs lui-même problématique, de noyau affectif (*core affect*).

Pourrait-on dire, alors, que Lawrence suscite chez le lecteur des « émotions secondaires », des émotions produites par la prise de conscience d'une émotion « primaire » - comme on peut avoir honte d'avoir peur par exemple ? C'est peut-être par le biais de telles émotions secondaires (encore appelées méta-émotions) que l'on peut réfléchir l'émotion sans adopter une posture trop « froide » et analytique (Lawrence aime répéter la formule d'Annunzio : « *anatomy presupposes a corpse*³⁰⁷ », pour justifier le fait qu'une posture trop analytique détruit son objet, en particulier lorsque ce dernier est une émotion. Plus généralement, Lawrence détestait l' « *English detachment* » qu'il assimilait, notamment dans une lettre, à une forme d'indifférence : « *mere indifference and lack of life*³⁰⁸ »). Le lecteur doit être assez échauffé affectivement pour éviter de faire de l'émotion un objet d'analyse trop intellectuel, mais il faut en même temps que le texte paralyse les réflexes sentimentaux que le lecteur pourrait être tenté de déployer. Ce qu'il s'agit de susciter, c'est une émotion réfléchie, une émotion produite par le « recalibrage » des émotions « spontanées ». C'est en ce sens que le roman peut être un instrument d'éducation émotionnelle, et en ce sens que l'on peut dire qu'il met en œuvre une pensée émotionnelle. La difficulté consiste à éprouver tout en interrogeant, ou d'aller du sentiment à l'interrogation par un jeu d'allées et venues qui tient parfois de la gageure.

Ce qui est remarquable dans le passage cité plus haut, c'est l'attitude de Gerald vis-à-vis de sa tristesse. Lawrence ne décrit pas cette tristesse, nous l'avons vu, pour éviter de répéter des scénarios émotionnels stéréotypés et sentimentaux. Il n'analyse pas non plus les réactions de Gerald, mais tente de reconstituer l'attitude du jeune homme vis-à-vis de ses émotions, y compris dans ce qu'une telle attitude peut impliquer d'un point de vue affectif comme émotion secondaire. Peut-on pourtant parler de pensée à propos de telles émotions ? Certains psychologues n'hésitent pas à décrire ces « émotions secondaires » (ou « méta-émotions ») comme un ensemble de pensées constituant même une philosophie : « *an organized set of thoughts and metaphors, a philosophy*³⁰⁹ ».

Cette « philosophie » impliquée dans la problématisation d'émotions secondaires est sans doute particulièrement liée, en littérature, à l'usage romanesque du style indirect libre. Ce qui caractérise le style indirect libre, en effet, c'est qu'il n'est ni « objectif » (au sens où la scène serait décrite à partir du regard purement extérieur d'un narrateur) ni « subjectif » (au sens où l'épreuve émotionnelle serait décrite à partir du point de vue du personnage), mais qu'il se situe

³⁰⁷ DHL, K, p.16.

³⁰⁸ DHL, *Selected Letters*, p.371

³⁰⁹ Gottman, J. M., Katz, L. F., & Hooven, "Parental meta-emotion philosophy and the emotional life of families: Theoretical models and preliminary data", *Journal of Family Psychology*, 10(3), 1996, 243-268.
<http://dx.doi.org/10.1037/0893-3200.10.3.243>

dans un espace intermédiaire, ni « extérieur » ni « intérieur » (ni une alternance des deux, comme lorsque la description d'une émotion décrite à partir du point de vue du personnage fait l'objet d'un commentaire de celui qui raconte). Cette posture pourrait être décrite, à l'aide d'une métaphore spatiale, comme un *approfondissement* de la posture du personnage. Il ne s'agit ni d'adhérer à lui (au plus près de ce qu'il ressent), ni d'adopter une position de surplomb (la plus distancée et analytique possible). La posture de l'écrivain ressemble alors à celle de l'ethnologue au contact des populations étrangères. Il lui faut, lui aussi, mêler distance et proximité, sympathie et distance critique, perspective de l'acteur et perspective de l'observateur, pour parvenir à cette « observation participante » qui a été parfois posée en idéal de la méthode ethnologique.

Lawrence ne *décrit* pas plus les réactions émotionnelles de premier ordre qu'il ne les *analyse* : il oppose des réactions émotionnelles réfléchies (de second ordre) à des réactions émotionnelles stéréotypées (de premier ordre). Le lecteur n'est donc pas en position de prise directe ou d'empathie vis-à-vis des personnages, sans être placé pour autant dans la posture réflexive de l'analyste : il accompagne plutôt les personnages dans leurs réactions méta-émotionnelles, il développe et réfléchit des émotions secondaires à propos des émotions du personnage³¹⁰. S'il s'agit pour Lawrence de susciter une forme d'empathie, c'est essentiellement à propos d'émotions de second ordre, souvent complexes et ambivalentes. Mais au terme d'empathie il préfère celui de sympathie, qu'il tente de théoriser et sur lequel il faut maintenant s'arrêter.

2.10. Empathie, sympathie et littérature : « the Intelligent Heart³¹¹ ».

C'est à propos d'une discussion sur Walt Whitman que Lawrence en vient à reprendre et investir le terme de sympathie. Selon Lawrence, Whitman a fort bien théorisé la sympathie, mais il n'a pas appliqué dans ses œuvres les principes qu'il énonçait. Il faut donc faire jouer Whitman contre lui-même, et distinguer la pureté de sa conception de l'imperfection de sa réalisation. Ce travail est au cœur de la mission critique telle que Lawrence la conçoit au début du livre consacré à la

³¹⁰ Ainsi la compassion de Miss Cummins pour les chevaux dans *The Princess*, ou celle de Lady Beveridge au début de *The Ladybird*, sont-elles présentées de manière à susciter la moquerie du lecteur. Mais cette moquerie reste inaccessible aux personnages. Ce modèle, plus simple que lorsque le personnage lui-même éprouve ces émotions de second ordre, s'applique essentiellement, chez Lawrence, aux personnages secondaires. Nous revenons plus loin sur ces deux exemples.

³¹¹ C'est le titre d'une biographie de Lawrence de Harry T. Moore, *The Intelligent Heart: The Life of D. H. Lawrence*, Moore Black Cat Book, 1962.

littérature classique américaine, *Studies in Classic American Literature* (1923) : « *the proper function of a critic is to save the tale from the artist who created it*³¹² ». Il faut donc « sauver » la sympathie telle que Whitman la conçoit de ce qu'il en a fait, ses réalisations restant en-deçà de ses aspirations. Lawrence considère que Whitman a développé autour de la notion de sympathie une véritable philosophie morale, qu'il résume ainsi (dans le style un peu grandiose et prophétique de ces études américaines) :

Not through charity. Not through sacrifice. Not even through love. Not through good works. Not through these does the soul accomplish herself.
Only through the journey down the open road.
The journey itself, down the open road. Exposed to full contact. On two slow feet. Meeting whatever comes down the open road. In company with those that drift in the same measure along the same way. Towards no goal. Always the open road.
Having no known direction even. Only the soul remaining true to herself in her going.
Meeting all the other wayfarers along the road. And how? How meet them, and how pass? With sympathy, says Whitman. Sympathy. He does not say love. He says sympathy. Feeling with. Feel with them as they feel with themselves. Catching the vibration of their soul and flesh as we pass.
It is a new great doctrine. A doctrine of life. A new great morality³¹³.

Si la littérature a une portée morale (mais non moralisatrice), comme Lawrence l'affirme sans ambiguïté (« *the novel can help us to live, as nothing else can*³¹⁴ »), Whitman est à la fois un grand écrivain et un grand moraliste. L'attitude humaine la plus satisfaisante consisterait alors, c'est du moins ainsi que Lawrence comprend les choses, à vivre sans se lier à un but, mais en *sympathisant* avec les autres existants, y compris non-humains, que l'on peut rencontrer au cours du « voyage » de la vie. Une telle morale est avant tout affaire d'équilibre et de relation (« *a pure relatedness, the only thing that matters*³¹⁵ »). Le terme de sympathie n'est pas anodin dans ce contexte, et Lawrence en souligne l'usage chez Whitman : le grand principe moral ne consiste pas à sentir quelque chose *pour* quelqu'un (par exemple de l'amour), mais bien à sentir *avec* quelqu'un : « *[Whitman] does not say love. He says sympathy. Feeling with.* »)

Lawrence n'ignore sans doute pas l'histoire de ce terme, notamment chez les théoriciens de l'école écossaise. Mais nous laisserons de côté cette histoire, ainsi que le sens du terme dans l'économie des textes de Whitman, pour nous concentrer sur la question de savoir quel sens de la sympathie permet d'approfondir le concept de pensée émotionnelle que nous avons commencé à construire. Tentons d'abord de préciser le vocabulaire. L'étude de l'empathie au sens large par la

³¹² DHL, SCAL, p.14.

³¹³ DHL, SCAL, p.157.

³¹⁴ DHL, « *Morality and the Novel* » (1925), STH. Un autre article écrit à la même période sur ce thème est intitulé : « *Art and Morality* ».

³¹⁵ *Id.*

psychologie moderne peut nous aider à donner davantage de tranchant aux concepts lawrenciens. Il existe d'abord, c'est du moins ce qu'affirment de nombreux psychologues, des phénomènes de *contagion émotionnelle*. Il s'agit d'un processus par lequel l'expression d'un affect ou d'une émotion est reprise ou « attrapée » par un tiers (l'expression *catch*, utilisée par Lawrence dans l'extrait cité (« *Catching the vibration of their soul and flesh as we pass* »), est fréquente sous la plume des psychologues pour désigner métaphoriquement ce dont il s'agit ici). Dans le cas de la contagion émotionnelle, la saisie est automatique, non intentionnelle et souvent inconsciente. On peut la définir plus précisément comme : « *The tendency to automatically mimic and synchronize facial expressions, vocalizations, postures, and movements with those of another person's and, consequently, to converge emotionally*³¹⁶ ». Il en va ainsi par exemple lorsqu'on se met à rire parce que quelqu'un rit devant nous, ou lorsqu'on bâille à la suite d'un autre (le phénomène dépasse relativement facilement les barrières de l'espèce³¹⁷, des expériences l'ont montré dans le cas du bâillement chez des humains et des chimpanzés). Il ne s'agit pas encore avec ces phénomènes de sympathie au sens qui nous intéresse, mais d'un élément qui peut y conduire par la « convergence émotionnelle » qu'il suscite. La contagion émotionnelle dépasserait en effet la simple reprise physiologique, et pourrait être définie comme le produit d'un phénomène de rétroaction (*feedback*) appliqué à une tendance innée, biologiquement très répandue, à imiter (*mimicry*) l'autre et à se synchroniser avec lui³¹⁸. La synchronisation physiologique automatisée donnerait ainsi lieu à une convergence des mouvements affectifs (l'imitation automatisée d'un sourire tendrait par exemple à susciter des affects plaisants). On sait que deux humains qui conversent ont tendance à imiter et synchroniser leurs mouvements avec ceux de leur interlocuteur (« *In conversation, people tend to automatically and continuously mimic and synchronize their movements with the facial expressions, vocal productions, postures, movements, and instrumental behaviors of others*³¹⁹ »). L'expérience affective serait continuellement influencée par ces mouvements inconsciemment imités, tant il est vrai que les expériences émotionnelles suivent le plus souvent les postures et les expressions corporelles. On sait qu'il suffit d'induire chez des sujets certaines attitudes stéréotypées pour que leur appréhension émotionnelle d'une situation change. Comme le notait déjà Darwin : « *Even the*

³¹⁶ Elaine Hatfield, Cacioppo & Rapson, "Emotional Contagion," *Current Directions in Psychological Science*, 2(3), 1993, p.96. URL : <https://doi.org/10.1111/1467-8721.ep10770953>

³¹⁷ Gabriel A. Jamie, "Signals, Cues and the Nature of Mimicry", *Proceeding of the Royal Society B*, 2017. DOI : <https://doi.org/10.1098/rspb.2016.2080>

³¹⁸ Helaine Hatfield *et.al.*, "New Perspectives on Emotional Contagion: A Review of Classic and Recent Research on Facial Mimicry and Contagion", *Interpersona*, 8(2), 2014. Doi: [10.5964/ijpr.v8i2.162](https://doi.org/10.5964/ijpr.v8i2.162)

³¹⁹ Hatfield, *art.cit.*

*simulation of an emotion tends to arouse it in our minds*³²⁰ ». L'exemple célèbre proposé par Strack et ses associés proposait à des sujets d'évaluer la drôlerie d'extraits de dessins animés³²¹. Un groupe devait tenir un stylo entre les lèvres, ce qui suscitait certaines expressions typiques de la tension (lèvres serrées, froncement de sourcils), un deuxième groupe devait tenir le stylo entre les dents, suscitant une contraction des muscles zygomatiques impliqués dans le sourire. Un troisième groupe de contrôle tenait le stylo dans les mains. Le groupe ayant le stylo entre les dents, adoptant sans le savoir une attitude expressive plus joyeuse, rapporta généralement un plus grand sentiment d'amusement. L'hypothèse de Strack, dite de rétroaction faciale (*Facial Feedback Theory*), a été récemment contestée du fait de la difficulté à répliquer les résultats obtenus³²², mais le principe général d'une influence directe des postures du corps sur le ressenti émotionnel est généralement accepté. William James allait jusqu'à dire qu'un épisode émotionnel n'est rien d'autre que la prise de conscience de certains processus corporels³²³. Ce qui nous intéresse ici est l'existence d'une tendance à converger émotionnellement suite à une synchronisation inconsciente de l'attention, des expressions physiologiques et du comportement. La contagion émotionnelle désigne alors un double mouvement : i) la reprise imitative spontanée des postures et des expressions d'autres existants (expressions du visage, rythme de respiration, posture de corps, etc.), ii) la synchronisation émotionnelle induite à partir de cette synchronie physiologique. Ce phénomène semble aujourd'hui solidement étayée expérimentalement, et s'accompagne même, comme on peut désormais l'observer, d'une synchronisation partielle de l'activité cérébrale. Il est à noter à propos de l'imitation comportementale que cette dernière est dans une large mesure inconsciente, et qu'elle n'est pas directement corrélée au sentiment vécu d'être « connecté » à un autre individu³²⁴. Il faut de ce point de vue distinguer la contagion émotionnelle du sentiment vécu de proximité affective. La tendance spontanée à la synchronisation et à l'imitation est indépendante du sentiment vécu de proximité à l'autre. Ainsi l'écoute partagée d'une musique renforce le sentiment de proximité, sans nécessairement augmenter l'imitation physiologique³²⁵. Plusieurs hypothèses sont discutées pour tenter de justifier l'intérêt évolutif d'un tel mimétisme spontané. Si on accepte qu'une certaine pratique de

³²⁰ Darwin, *op.cit.*, p.366.

³²¹ Fritz Strack, L.Martin, S.Stepper, "Inhibiting and Facilitating Conditions of the Human Smile: A Nonobtrusive Test of the Facial Feedback Hypothesis", *Journal of Personality and Social Psychology*, 54(5), 1988. DOI: [10.1037/0022-3514.54.5.768](https://doi.org/10.1037/0022-3514.54.5.768)

³²² E.-J Wagenmakers et al., « Registered Replication Report : Strack, Martin, & Stepper (1988) », *Perspectives on Psychological Science*, 11, 2016. DOI :

³²³ William James, "What is an Emotion?", *Mind*, 1884.

³²⁴ J. Llobera *et.al.*, "The Subjective Sensation of Synchrony: An Experimental Study", *PLoS ONE* 11(2), 2016. DOI : <https://www.doi.org/10.1371/journal.pone.0137008>

³²⁵ *Id.*

la pensée peut reposer d'une manière essentielle sur la vie émotionnelle, alors il faut reconnaître qu'une telle pensée est directement influençable par la présence d'un tiers, en tant qu'il peut susciter une transformations physiologique conduisant à des phénomènes de convergence affective et émotionnelle.

Il faut distinguer la contagion émotionnelle de l'*empathie*, qui implique une saisie consciente de la source de la réaction émotionnelle produite en soi-même par un autre : « *the awareness that another is the source of one's emotions, differentiating [empathy] from emotional contagion, where such an awareness is not present*³²⁶ ». Autrement dit, l'*empathie* désigne ici la prise de conscience de l'origine extérieure de la transformation physiologique et affective produite par le contact avec un tiers. La réaction empathique implique, à la différence de la contagion émotionnelle, une visée hors de soi, la saisie d'une extériorité posée comme cause d'une variation affective. Faire preuve d'*empathie*, c'est reconnaître et catégoriser une certaine réaction affective, en reconnaissant qu'elle a pour objet un autre sujet doté de sensibilité. L'*empathie* exige donc davantage, d'un point de vue cognitif, que la contagion émotionnelle, puisqu'elle implique pour l'observateur de recréer en lui-même une représentation de l'état affectif d'un autre sujet : « *the peculiarity of empathy is that it enables access to another's internal state by re-creating a representation of that state in the observer*³²⁷ ». L'*empathie*, autrement dit, exigerait de posséder une « théorie de l'esprit », c'est-à-dire de se représenter l'intériorité d'un tiers. De ce point de vue l'*empathie* est cognitivement plus exigeante que la contagion émotionnelle (même s'il existe une certaine continuité phylogénétique entre les deux, rappelée par certains éthologues³²⁸. La question se pose également de savoir s'il existe une *empathie* non-humaine, notamment chez certains grands singes³²⁹).

Mais l'*empathie* n'est pas encore la *sympathie*, et Lawrence reproche justement à Whitman d'avoir confondu les deux. Ce qui fait défaut dans l'expérience de l'*empathie*, c'est un effort mental pour comprendre le point de vue de celui pour qui on éprouve de l'*empathie*. L'*empathie*

³²⁶ Julia Stietz et al. "Dissociating Empathy From Perspective-Taking: Evidence From Intra- and Inter-Individual Differences Research." *Frontiers in psychiatry*, 10(126), 2019. DOI:[10.3389/fpsyt.2019.00126](https://doi.org/10.3389/fpsyt.2019.00126)

³²⁷ Julia Stietz et al., « Dissociating Empathy From Perspective-Taking: Evidence From Intra- and Inter-Individual Differences Research », *Frontiers in Psychiatry*, 10, 2019.

³²⁸ Frans De Waal, « Putting the Altruism Back into Altruism : The Evolution of Empathy », *Annual Review of Psychology*, 59, 2008. doi : <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.59.103006.093625>

³²⁹ Frans De Waal, *The age of Empathy*, Broadway Books, 2010. On trouve la définition suivante de l'*empathie*, p.281 : « the capacity to be affected by and share the emotional state of another, assess the reasons for the other's state, and identify with the other adopting his or her perspective ». Pour De Waal, la validation de la première partie de la définition suffit à autoriser à parler d'*empathie*.

au sens où on l'a définie (que certains auteurs appellent l'empathie affective) est bien tournée vers un autre, mais elle n'exige aucun effort particulier pour *comprendre* la position de cet autre, pour essayer de comprendre *ce que cela peut faire d'être à sa place*, ou comme le dit l'anglais de se mettre « dans ses chaussures » (*be in one's shoes*). C'est ce que remarque Lawrence : Whitman croit sympathiser avec un esquimau, mais en réalité il ne fait que projeter ses propres états mentaux sur lui. Ce faisant il attribue bien à autrui certaines émotions qu'il ressent, mais il ne fait en réalité que projeter sur un autre ses propres états mentaux, de sorte que ce qu'il prétend découvrir dans l'autre n'est jamais que ce qu'il y a mis au préalable. Il y a une illusion propre à certaines intuitions empathiques, notamment lorsqu'on prétend se fonder sur elles pour connaître le monde extérieur. Céder à ses intuitions en ces matières, c'est risquer de confondre ce qu'on imagine que l'autre éprouve avec ce qu'il éprouve réellement. C'est ce qui arrive à Miss Cummins dans la nouvelle *The Princess*, lorsque son cheval se blesse sur un chemin de montagne :

"Is he hurt?" cried Miss Cummins anxiously, and she climbed hastily down.

"Oh, my goodness!" she cried, as she saw the blood running down the slender buff leg of the horse in a thin trickle. "Isn't that *awful*?" She spoke in a stricken voice, and her face was white.

Romero was still carefully feeling the knee of the buckskin. Then he made him walk a few paces. And at last he stood up straight and shook his head.

"Not very bad!" he said. "Nothing broken."

Again he bent and worked at the knees. Then he looked up at the Princess.

"He can go on," he said. "It's not bad."

[...] "Oh!" cried Miss Cummins, her eyes bright with sudden passion of unshed tears. "I wouldn't think of it. I wouldn't ride him up there, not for any money."

"Why wouldn't you?" asked Romero.

"It *hurts* him."

Romero bent down again to the horse's knee.

"Maybe it hurts him a little," he said. "But he can make it all right, and his leg won't get stiff."

"What! Ride him five hours up the steep mountains?" cried Miss Cummins. "I couldn't. I just couldn't do it. I'll lead him a little way and see if he can go. But I *couldn't* ride him again. I couldn't. Let me walk."

"But Miss Cummins, dear, if Romero says he'll be all right?" said the Princess.

"I know it hurts him. Oh, I just couldn't bear it."

There was no doing anything with Miss Cummins. The thought of a hurt animal always put her into a sort of hysterics.

They walked forward a little, leading the buckskin. He limped rather badly. Miss Cummins sat on a rock.

"Why, it's agony to see him!" she cried. "It's *cruel*!"

"He won't limp after a bit, if you take no notice of him," said Romero. "Now he plays up, and limps very much, because he wants to make you see."

"I don't think there can be much playing up," said Miss Cummins bitterly. "We can see how it must hurt him."

"It don't hurt much," said Romero.

But now Miss Cummins was silent with antipathy³³⁰.

Pour le lecteur, il est clair que Miss Cummins se trompe, qu'elle ne fait pas l'effort de comprendre le point de vue de l'animal, et qu'elle se contente de projeter sa propre horreur du sang sur lui. Son empathie s'adresse à un autre imaginaire, et sa réaction est disqualifiée (non sans user au passage du préjugé anti-féministe de « l'hystérie » féminine) : « *The thought of a hurt animal always put her into a sort of hysterics* ». C'est seulement la représentation de l'animal blessé qui agite Miss Cummins, pas la réalité de sa souffrance. Elle ne se soucie pas, à la différence du guide Romero, d'aller examiner l'animal. Il lui suffit de projeter un fantasme de souffrance à partir d'un filet de sang. Si on veut faire de l'empathie une source de connaissance, il est nécessaire de corriger les différents biais cognitifs qui peuvent peser sur elle. Les psychologues appellent cet effort intellectuel la « prise de perspective » (*perspective-taking*) (ou parfois l'« empathie intellectuelle »). Il s'agit alors de fournir un effort mental pour comprendre la position de l'autre, pour adopter son point de vue plutôt que de se projeter « à sa place », sans imaginer ce qu'une situation peut faire à un autre que soi *en tant qu'il est autre que soi* et non simplement en tant qu'il est le même (mon semblable). La prise de perspective, l'effort mental pour appréhender une autre perspective, est distincte de l'empathie comme de la contagion émotionnelle, en ce qu'elle n'implique aucun partage émotionnel de l'expérience de l'autre (« *there is no element of experience or affect-sharing in perspective-taking*³³¹ »). Il est possible de « comprendre » l'autre sans « sympathiser » affectivement avec lui, de même que l'on peut éprouver de l'empathie pour quelqu'un sans chercher véritablement à le comprendre (comme le fait Miss Cummins). L'empathie n'est pas une réaction « purement affective », elle possède bien des composantes cognitives exigeantes, on l'a vu, mais elle n'inclut aucun effort pour corriger les erreurs d'attribution sur lesquelles elle repose le plus souvent. La prise de perspective désigne cet effort permettant d'annuler ou de corriger certains biais cognitifs qui pèsent spontanément sur l'empathie, par exemple le biais qui pousse à généraliser arbitrairement et indûment ses propres expériences en attendant des autres qu'ils les partagent majoritairement (ce qu'on nomme l'effet de faux consensus (*false consensus effect*³³²)). Prendre la perspective de l'autre, c'est résister à

³³⁰ DHL, « The Princess », *Collected Stories*, Everyman's Library, 1994, p.944.

³³¹ Meghan L. Healey and Murray Grossman, « Cognitive and Affective Perspective-taking: Evidence for Shared and Dissociable Anatomical Substrates. » *Frontiers in Neurology*, 9, 2018, p.491. Ces chercheurs proposent de distinguer une prise de perspective cognitive (*Cognitive perspective-sharing*) d'une prise de perspective affective (*Affective perspective-sharing*). Nous préférons parler d'empathie pour le partage émotionnel, et réserver le concept de prise de perspective à la saisie cognitive de la position d'un tiers.

³³² Lee Ross, "The "false consensus effect": An egocentric bias in social perception and attribution processes", *Journal of Experimental Social Psychology*, 13(3), 1977. doi: [https://doi.org/10.1016/0022-1031\(77\)90049-X](https://doi.org/10.1016/0022-1031(77)90049-X)

ses propres biais, non pour atteindre à un illusoire point de vue de nulle part, mais pour adopter les présupposés de l'autre, pour reconstituer une perspective différente, en proie à d'autres illusions que les siennes.

Pourtant l'effort intellectuel de reconstituer le point de vue d'un autre risque de demeurer abstrait sans une certaine forme de partage affectif. Sans empathie la « compréhension » d'un autre existant demeure insuffisante, comme le fait de connaître une région sans y être jamais allé, par l'étude des différentes cartes géographiques que l'on en possède, reste insuffisante. Il y a une connaissance sensible, d'expérience, qu'aucune abstraction ne peut remplacer. Il est probable qu'une part importante de ce caractère irremplaçable de la connaissance sensible tient aux effets d'imitation et de synchronisation dont nous avons parlés. Sans ce savoir du corps, sans cette saisie intuitive du « rythme » et de la gestuelle d'un autre, il est difficile de se faire une idée juste de ce qu'il vit et pense véritablement. Lawrence objecte non seulement à la valeur épistémique de la compréhension intellectuelle, mais aussi à sa valeur morale. C'est le sens d'une curieuse remarque de 1922 : « *Understanding is a fallacy and a vice in most people*³³³ ». Une compréhension trop exclusivement cognitive, qui n'impliquerait aucune forme de partage affectif avec ce que l'on cherche à comprendre, ne peut être qu'une illusion (*fallacy*), voire un vice, à la fois au sens épistémique³³⁴ (par les illusions qu'une compréhension trop intellectuelle engendre) et au sens moral (puisque cette « compréhension » empêche, par exemple, d'écouter activement ce que quelqu'un a à dire. Celui qui croit comprendre, comme celui qui croit savoir, devient incapable d'apprendre).

Bien sûr il existe une tradition rationaliste qui rejette toute dimension « pathologique » dans l'évaluation morale d'une situation. De ce point de vue il n'est pas nécessaire de partager l'expérience affective d'un SDF ou d'un migrant pour tenter de justifier certains de ses choix à partir de sa situation, et pour décider d'agir pour l'aider. Cette posture a été récemment défendue, après Kant ou Smith, par Paul Bloom, dans un essai stimulant intitulé de manière provocatrice « *Against Empathy*³³⁵ ». Bloom se plaint de l'évidence avec laquelle l'empathie affective est souvent présentée comme une panacée universelle, aussi bien dans les sciences de l'éducation qu'en politique ou dans les affaires amoureuses. Selon lui, il est parfaitement possible de manifester un souci des autres (*concern*) ou une forme de compassion distancée sans faire preuve d'empathie à leur égard. La mise au jour des biais cognitifs ne doit pas conduire à

³³³ DHL, *FU*, p.92.

³³⁴ Cf. les travaux de Quassim Quassam sur la notion de « vice épistémique », par exemple « Vice Epistemology », *The Monist*, 99(2), 2016. DOI : <https://doi.org/10.1093/monist/onv034>

³³⁵ Paul Bloom, *Against Empathy: The Case for Rational Compassion*, Harper Collins, 2016.

faire de l'humain un animal totalement irrationnel, et la réflexion rationnelle ajoutée à un souci des autres doit permettre d'offrir les réponses les plus efficaces et les plus rationnelles à un certain nombre de problèmes pratiques ou moraux. Pour Lawrence une telle position est exagérément rationaliste, et la connaissance qu'elle permet demeure profondément insuffisante et abstraite.

La sympathie permet en revanche d'éviter à la fois les limites de l'intelligence abstraite et les illusions de l'empathie affective. Sympathiser, c'est faire jouer ces deux processus conjointement ou « dialectiquement » : faire l'effort de comprendre intellectuellement la position de l'autre pour mieux partager ce qu'il vit, et partager son expérience affective pour mieux comprendre son point de vue. Cette empathie intellectuellement enrichie, ce partage affectif approfondi par le savoir constitue la sympathie. Au contraire Whitman en reste, quoi qu'il en ait, à une forme d'empathie ignorante, non éclairée par l'effort intellectuel. Il prétend connaître immédiatement et se fie à ses intuitions, sans comprendre la nécessité de les corriger pour qu'elles puissent avoir une valeur épistémique :

As soon as Walt *knew* a thing, he assumed a One Identity with it. If he knew that an Eskimo sat in a kayak, immediately there was Walt being little and yellow and greasy, sitting in a kayak. [...] Walt wasn't an Eskimo. A little, yellow, sly, cunning, greasy little Eskimo. And when Walt blandly assumed Allness, including Eskimeness, unto himself, he was just sucking the wind out of a blown egg-shell, no more. Eskimos are not minor little Wals. They are something that I am not, I know that³³⁶.

Cette conscience de l'altérité, cette lucidité sur le fait qu'il existe des êtres qui ne sont pas (ou du moins pas seulement) nos semblables (« *they are something that I am not* »), est essentielle au bon fonctionnement de la sympathie. C'est en effet à condition de reconnaître l'altérité d'un autre existant, de ne pas projeter sur lui ce que l'on suppose qu'il est ou doit être, que l'on peut éprouver à son contact une véritable sympathie. Il existe une connaissance à distance « *knowledge in separation* » qui n'est pas abstraite et exclusivement intellectuelle. Cette connaissance est une condition de toute sympathie véritable, ou plutôt elle définit précisément ce que signifie de « sympathiser ».

'Often,' he writes, in a paragraph about quails in winter, 'in the angles of the fences, when the motion of the wind prevents the snow from settling, I carry them both chaff and grain ; the one to feed them, the other to prevent their tender feet from freezing fast to the earth, as I have frequently observed them to do.'

The pure beauty of the sentiment here lies, not in a selfless or self-abandoning or spiritual love, but in the deep, tender recognition of the life-reality of the *other*, the other creature which exists not in

³³⁶ DHL, SCAL, p.176.

union with the immediate self, but in dark juxtaposition. It is the tenderness of blood-knowledge, knowledge in separation. Crèvecoeur knows the touch of the birds' feet, as if they had stood, with their vibrating, sharp, cold, cleaving balance, naked-footed on his naked hand. He knows there is no selfless oneing. They are they and he is he. And over the mysterious, dark gulf reaches his tenderness and the wild confidence of the quails, leaving their two natures uncommingled, yet strangely in contact.

La difficulté consiste à sympathiser avec un autre être sans s'illusionner sur ce qu'il est. L'empathie doit être corrigée par le rappel de l'altérité de la cible, pour éviter une fusion ou une communion, qui risque toujours d'être illusoire. Sympathiser, c'est bien éprouver en commun, mais tout en ayant à l'esprit l'écart inaliénable entre soi et l'autre. La sympathie est capable de nous ouvrir à d'autres réactions émotionnelles que celles qui nous sont familières, en nous faisant en quelque sorte « sortir de nous-mêmes », par un effort conjoint de l'intelligence, de l'imagination et de l'affectivité. Parvient-on ainsi à « connaître », ou faut-il dire plus justement que cette sortie de soi, ce décentrement de son propre rythme, est l'occasion d'une lucidité nouvelle irréductible à une connaissance que l'on posséderait et qu'il serait possible de mobiliser au besoin ? La sympathie, en tant qu'elle invite à transformer ses propres catégories émotionnelles au contact d'une altérité, donne peut-être moins à connaître qu'elle ne donne à *penser*.

Sympathiser signifie : essayer de comprendre et d'éprouver ce que cela fait d'être dans une autre position, sans se contenter de se projeter à la place de l'autre³³⁷. Cet effort a toutefois quelque chose de paradoxal. Comme le rappelle l'argument mystérieniste appliqué aux animaux : nous ne saurons jamais vraiment « ce que cela fait » d'être une chauve-souris³³⁸. La capacité de sympathiser est limitée, et on peut se demander si elle est tout simplement possible. Face aux indiens d'Amérique, Lawrence remarque la difficulté qu'il éprouve à reconstituer leur expérience, et la nécessité dans laquelle chaque existant se trouve de demeurer dans une seule et

³³⁷ Peut-on faire de la sympathie ainsi définie un principe de lecture ? Il est possible de renoncer tout simplement à trouver des idées cohérentes dans l'œuvre de Lawrence, et de le lire plutôt « pour les sentiments » (comme proposait l'écrivain John Fowles John Fowles, "*The Man Who Died: A Commentary*," *Wormholes: Essays and Occasional Writings*. Ed. and Introduced by Jan Relf. London: Jonathan Cape, 1998, p.236. Cité par Natalya Reinhold, « "Going to Lawrence for feeling": A Study of *The Princess* », *Études Lawrenciennes*, 43, 2012. DOI : [10.4000/lawrence.99](https://doi.org/10.4000/lawrence.99) : « *Lawrence, of course, cannot be read for strict common sense, narrow science, or reason; but we may go to him for feeling* ») ? On peut également chercher à systématiser ses positions, à dégager de son œuvre des « thèses » identifiables. Mais on peut aussi tenter, et ce serait naturellement cette troisième voix qui serait la plus féconde, de *sympathiser* avec le ton du texte, en considérant le double effort, intellectuel et affectif, que cela exige du lecteur.

³³⁸ Thomas Nagel, « What it is like to be a Bat? » *Philosophical Review*, 83(4), 1974, p.435-450. DOI: [10.2307/2183914](https://doi.org/10.2307/2183914)

unique perspective. Il est possible d'envisager une autre manière de vivre, mais seulement d'une manière abstraite, c'est-à-dire partiellement irréaliste ou fantomatique :

The only thing you can do is to have a little Ghost inside you which sees both ways, or even many ways. But a man cannot belong to both ways, or to many ways. One man can belong to one great way of consciousness only. He may even change from one way to another. But he cannot go both ways at once³³⁹.

S'il est possible de sympathiser, on ne peut jamais comprendre véritablement ce que d'autres vies expérimentent et leur manière d'appréhender la réalité. La chose est plus claire encore lorsqu'on traverse les barrières des espèces, comme en témoigne ce poème consacré aux poissons :

[...] I said to my heart, who are these?
And my heart couldn't own them. . . .

A slim young pike with smart fins
And grey-striped suit, a young cub of a pike
Slouching along away below, half out of sight,
Like a lout on an obscure pavement. . . .

Aha, there's somebody in the know!

But watching closer
That motionless deadly motion,
That unnatural barrel body, that long ghoul nose, . . .
I left off hailing him.

I had made a mistake, I didn't know him,
This grey, monotonous soul in the water,
This intense individual in shadow,
Fish-alive.

I didn't know his God,
I didn't know his God.

Which is perhaps the last admission that life has to wring
out of us
I saw, dimly,
Once a big pike rush,
And small fish fly like splinters.
And I said to my heart, _there are limits
To you, my heart;
And to the one God.
Fish are beyond me.

Other Gods

³³⁹ DHL, *Mornings in Mexico* (MM), V – Indians and Entertainment.

Beyond my range . . . gods beyond my God. . .

They are beyond me, are fishes.
I stand at the pale of my being
And look beyond, and see
Fish, in the outerwards,
As one stands on a bank and looks in³⁴⁰.

Croire savoir ce que vivent les poissons, c'est les ignorer, projeter sur eux ce que l'on suppose qu'ils doivent être. La sympathie que l'on peut éprouver à leur égard ne vaut pas plus que celle de Miss Cummins pour son cheval. L'émotion la plus légitime est l'émotion de second degré, qui vient de la conscience de l'illusion de l'empathie spontanée. Non pas pourtant qu'il faille conclure que les existants sont incommensurables et ne peuvent jamais se rencontrer. Les rencontres sont possibles, mais toujours partielles, limitées, temporaires.

C'est par la sensibilité que l'on atteint l'autre, mais c'est par l'intelligence que l'on envisage son altérité. Sans un effort mental conséquent on risque de méconnaître l'altérité de celui que l'on croise ; sans un partage sensible on risque de radicaliser son extériorité en oubliant ce que l'on peut « attraper » et partager, même inconsciemment, par le simple fait d'être en présence l'un de l'autre. Si bien que l'approche la plus juste de l'altérité exige un double effort, affectif et cognitif, pour éprouver de l'empathie tout en ayant une posture réflexive et critique visant à rappeler cette vérité simple, mais facilement oubliée, que l'autre n'est pas seulement un autre soi-même, et que derrière l'alter-ego se cache un autre plus radical, *alius* plutôt qu'*alter*, qui exige pour être rejoint un effort particulier, à la fois cognitif et affectif, de sympathie.

C'est parce que nos intuitions nous portent davantage à méconnaître l'autre qu'à sympathiser avec lui ou le comprendre qu'il est nécessaire de les corriger, en résistant aux tentations sentimentales d'une empathie non corrigée. C'est dans ce contexte que Lawrence exalte le conflit : il faut non seulement supporter l'adversité extérieure, mais encore la rechercher activement et la provoquer : « *We ought to pray to be resisted, and resisted to the bitter end*³⁴¹ ». Le paradoxe n'est qu'apparent si on comprend que l'intervention de l'autre permet de rectifier les illusions intuitives spontanées que l'on entretient à son égard. C'est parce que l'autre peut aider à déchirer le voile illusoire que l'on se tend à soi-même qu'il peut être un moyen d'accéder à autre chose que soi. Il y a là une proximité remarquable avec l'attitude de Socrate, qui déclarait dans le *Gorgias* préférer être réfuté que triompher dans une discussion, parce que c'était pour lui

³⁴⁰ DHL, « Fish », CP, p.268.

³⁴¹ DHL, SCAL, p.76.

l'occasion d'apprendre quelque chose, c'est-à-dire de perdre une illusion³⁴². Socrate se réjouit de la radicalité de Calliclès à son égard, l'incitant à ne rien céder à ses exigences de façon à jouer le rôle de « pierre de touche » pour découvrir la vérité³⁴³. *C'est parce que notre esprit va spontanément à l'erreur* qu'il est important de lui opposer des formes de résistance. Nietzsche retrouve cette intuition pour son compte : « Chacun sait aujourd'hui que pouvoir supporter la contradiction est un signe élevé de culture. Certains savent même que l'homme supérieur souhaite et suscite la contradiction à son égard afin d'obtenir un indice de sa propre injustice, inconnue de lui jusqu'alors³⁴⁴ ». Lawrence reprend donc un *topos* philosophique bien connu depuis Socrate, mais il insiste sur l'importance d'une résistance *émotionnelle*. Une fois encore Lawrence déplace des thèmes philosophiques sur le terrain de l'affectivité : l'erreur consiste moins à prendre le faux pour le vrai (« ne pas avoir raison trop vite, ne pas croire être seul à avoir raison³⁴⁵ »), qu'à s'émouvoir de ce que l'on croit être plutôt que de ce qui est. Il ne suffit pas pour cela d'opposer, au caractère trompeur des passions, la rectitude de la raison, puisque la raison elle-même peut tomber dans l'illusion. L'ensemble des études américaines de Lawrence sont organisées autour de ce thème de l'illusion sur soi et du sentimentalisme. Tous les grands auteurs classiques envisagés (Benjamin Franklin, Hawthorne, Whitman, etc.) ont sombré dans l'illusion à un moment ou un autre. C'est pourquoi il est légitime de les critiquer, en reconnaissant ce qu'ils ont réussi à faire, mais sans hésiter à dénoncer leurs illusions. C'est la troisième étape du déroulement décrit par Nietzsche dans l'aphorisme cité plus haut : la culture invite d'abord à supporter la contradiction, puis à la rechercher, et enfin à la produire soi-même : « [...] le fait de pouvoir contredire, l'accession à la bonne conscience dans l'hostilité envers l'habituel, le transmis par la tradition, le consacré – c'est plus que les deux choses précédentes et c'est ce qu'il y a de vraiment grand, nouveau étonnant dans notre culture³⁴⁶ ». Lawrence, qui a lu Nietzsche avec beaucoup d'enthousiasme (en particulier en 1909³⁴⁷), reprend ce thème sur un

³⁴² Platon, *Gorgias*. GF Flammarion, trad. Monique Canto, 2007, 458a-b : « Veux-tu savoir quel type d'homme je suis ? Eh bien, je suis quelqu'un qui est content d'être réfuté, quand ce que je dis est faux, quelqu'un qui a aussi plaisir à réfuter quand ce qu'on me dit n'est pas vrai, mais auquel il ne plaît pas moins d'être réfuté que de réfuter. En fait, j'estime qu'il y a plus grand avantage à être réfuté que de réfuter, dans la mesure où se débarrasser du pire des maux fait plus de bien qu'en délivrer autrui. Parce qu'à mon sens, aucun mal n'est plus grave pour l'homme que de se faire une fausse idée des questions dont nous parlons en ce moment ».

³⁴³ Monique Canto rappelle en note de son édition du *Gorgias*, *op.cit.*, note 105, que « cette pierre de touche, ou pierre de Lydie, était faite d'une sorte de quartz noir (ou jais) et permettait de tester l'or. On frottait l'or contre la pierre et on comparait les rayures avec celles laissées par le métal à tester ». La même image est utilisée par Lawrence à propos de la critique littéraire : « The touchstone is emotion, not reason ». DHL, « Galsworthy », *STH*, p.207.

³⁴⁴ Nietzsche, *Le Gai Savoir*, IV, §297.

³⁴⁵ Monique Dixsaut, *Nietzsche : Par-delà les antinomies*, Les Editions de la Transparence, 2006, p.30.

³⁴⁶ Nietzsche, *op.cit.*

³⁴⁷ John Worthen, B1, p.210-211. Colin Milton, *Lawrence and Nietzsche : A Study in Influence*, Aberdeen University

plan affectif. Ce qu'il s'agit d'éviter et de combattre, ce n'est plus l'opinion fausse ou la certitude de l'ignorant, c'est l'euphorie du « menteur émotionnel³⁴⁸ » (*emotional liar*). Whitman succombe à ces erreurs lorsqu'il croit sympathiser avec l'esclave noir, l'eskimau ou la prostituée :

Whitman said Sympathy. If only he had stuck to it! Because Sympathy means feeling with, not feeling for. He kept on having a passionate feeling *for* the negro slave, or the prostitute, or the syphilitic - which is merging. A sinking of Walt Whitman's soul in the souls of these others³⁴⁹.

Il faudrait, pour Lawrence, conserver l'idéal de Whitman, écouter ce qu'il a dit qu'il fallait faire plutôt que ce qu'il a effectivement fait dans ses textes, et s'en tenir à la sympathie, au fait de sentir avec quelqu'un plutôt que de sentir pour eux (en se projetant à leur place). La différence tient à cet effort intellectuel de prise en compte de l'altérité, de façon à résister à une tendance spontanée à concevoir l'autre comme un autre soi-même, un alter-ego.

Cette mise à distance vaut également lors de la lecture, et le texte est là pour aider le lecteur à faire ce travail de suspension des réactions sentimentales trop rapides. Ainsi lors de la mort de la jeune Diana Crich dans *Women in Love*, la réaction de Birkin peut apparaître comme froide et presque inhumaine :

"What does it matter if Diana Crich is alive or dead?"

"Doesn't it?" [Ursula] said, shocked.

"No, why should it? Better she were dead—she'll be much more real. She'll be positive in death. In life she was a fretting, negated thing."

"You are rather horrible," murmured Ursula.

"No!" I'd rather Diana Crich were dead. Her living, somehow, was all wrong. As for the young man, poor devil—he'll find his way out quickly instead of slowly. Death is all right—nothing better³⁵⁰."

Ursula représenterait alors le "bon sens" émotionnel du lecteur, et Birkin l'attitude plus juste, bien qu'une apparence moins "humaine". Le commentaire de Neil Roberts va dans ce sens:

Part of the reader's response is likely to be with Ursula—Birkin is "rather horrible," his "refusal to mourn" is partly a willed attitude, partly symptomatic of an affective disorder. We might find the author "rather horrible" too, if we suspect that he has conveniently made up Diana's "fretting, negated" character, not previously evident in the novel. But if we are repelled by Birkin's words it is surely not because we are any more moved by these deaths, in themselves, than he is³⁵¹.

Press, 1987.

³⁴⁸ DHL, SCAL, p.34.

³⁴⁹ DHL, SCAL, p.159.

³⁵⁰ DHL, WIL, p.186.

³⁵¹ Roberts, *art.cit.*

Il est certain que la mort de Diana Crich émeut peu le lecteur, étant donné la manière dont sont évitées toutes les scènes où des sentiments pourraient trouver une occasion de voir le jour. Le lecteur se trouve pris entre un réflexe sentimental face à la mort (c'est horrible), et l'interprétation tranchante de Birkin (« *better she were dead* »). Il est très important pour l'économie du passage que rien, dans le texte, ne vienne soutenir la réaction empathique pour la jeune fille (à la différence notable de la scène dans le film de Ken Russell, où le corps dans la vase est fortement mis en relief, avec un puissant effet pathétique). L'étrangeté du rendu émotionnel tient notamment à cette absence de réactions sentimentales. On aurait pourtant tort d'y voir une attitude froide et intellectuelle. D'une part parce que toute l'œuvre est, comme le notait Murry, prise dans une « véhémence » généralisée qu'il est difficile d'identifier à un détachement purement intellectuel. D'autre part parce que les réflexions sur l'art conduisent Lawrence à critiquer fermement l'attitude purement volontariste. L'art doit être moral en tant qu'il se fonde sur un effort de sympathie avec son objet. Le sculpteur Loerke dans *Women in Love*, est un modèle de ce que peut être un art immoral : non pas un art qui ferait l'apologie de principes immoraux comme le meurtre ou le viol, mais un art qui ne ferait pas de la sympathie son but ultime. Ainsi Loerke : « *cared about nothing, was troubled about nothing, made not the slightest attempt to be at one with anything. He existed a pure, unconnected will, stoical and momentaneous. There was only his work* ». Non seulement il ne cherche pas à comprendre la perspective d'un autre existant, mais il ne semble jamais capable de partager une réaction émotionnelle. C'est ainsi qu'il affirme tranquillement avoir frappé la jeune étudiante qui lui servait de modèle pour qu'elle reste immobile. Alors que Gurdun s'émerveille de la capacité de compréhension de l'artiste (« *you understood your little Malschulerin* »), Ursula voit bien le caractère « égotique » d'un tel art : « *the horse is a picture of your own stock, stupid brutality, and the girl was a girl you loved and tortured and then ignored* ». Ce qui fait défaut à Loerke, c'est la capacité de sympathiser avec un cheval ou une jeune fille. Sans cette capacité, toute sa virtuosité technique est inutile.

Dans *Lady Chatterley's Lover*, le peintre Duncan Forbes reçoit le même genre de critiques. Mellors, face à ses peintures, affirme que « *it murders all the bowels of compassion in a man* ». La critique porte bien sur l'absence d'empathie suscitée par l'œuvre. Il ne s'agit plus d'une ascèse affective contrôlée, mais simplement d'une indifférence à l'altérité liée à une forme de vanité égoïste exacerbée (« *a weird Celtic conceit of himself* », dit le texte). D'une manière intéressante, Duncan considère la critique de Mellors comme sentimentale :

[...] he himself loathed the mention of bowels of compassion. Sickly sentiment ! [...] 'perhaps stupidity is murdered ; sentimental stupidity,' sneered the artist. 'do you think so ? I think all these tubes and corrugated vibrations are stupid enough for anything, and pretty sentimental. They show a lot of self pity.'

Deux choses sont à remarquer dans ce passage : d'abord le fait que le sentimentalisme est corrélé à une forme de stupidité, ce qui semble bien aller dans le sens d'une intelligence proprement émotionnelle. Mais si Duncan et Mellors semblent s'accorder sur l'existence d'une intelligence émotionnelle, ils s'opposent sur la valeur des œuvres de Duncan de ce point de vue. La détermination de ce qui est « sentimental » ou « stupide » et de ce qui ne l'est pas ne fait pas l'unanimité, et fait à chaque époque l'objet d'une lutte entre des points de vue différents. Lawrence est très lucide sur le fait que prendre parti contre le sentimentalisme, comme il le fait, risque de conduire à l'identifier à des artistes comme Duncan (ou à critiquer son « intellectualisme »). Birkin agit-il face à la mort de Diana Crich comme Duncan dans ses peintures ? Et si ce n'est pas le cas, quelle est la différence ? Il est certain en tout cas que la critique du sentimentalisme n'implique pas, pour Lawrence, la suppression de toute forme d'empathie. Bien au contraire, l'empathie est une vertu cardinale, aussi bien en art que dans la vie (l'art et la vie se retrouvant précisément à ce niveau), à condition qu'elle soit corrigée par un souci de respecter l'altérité de ce avec quoi on parvient alors non plus à « empathiser » mais à *sympathiser*.

2.11. Les émotions nous apprennent-elles quelque chose sur le monde ?

Mais l'empathie peut-elle être « corrigée » ? N'est-elle pas nécessairement mystifiée ? Un argument classique du rationalisme consiste à pointer le caractère biaisé d'un grand nombre de nos intuitions spontanées, et singulièrement de l'empathie. Paul Bloom a recensé les nombreuses illusions liées aux phénomènes d'empathie, pour contester, dans une veine rationaliste relativement classique (mais moins rigoriste que le kantisme orthodoxe), la valeur morale de l'empathie (« *very often, I will argue the action that empathy motivates is not what is morally right*³⁵² »). Un des arguments majeurs de cette critique tient au caractère biaisé (ou injuste) des hiérarchies que l'empathie impose. Par exemple, des études montrent que l'on est généralement prêt à privilégier le soin de quelqu'un que l'on connaît, même si cela implique de retarder la prise en charge de personnes qui nécessitent des soins de manière plus urgente. De même la

³⁵² Paul Bloom, *Against Empathy*, op.cit., p.90.

publicité d'un cas de maltraitance infantile conduirait à un afflux de dons du monde entier, là où ces dons seraient mieux employés ailleurs. L'empathie nous conduirait à mal agir parce qu'elle serait une mauvaise source d'information sur un état du monde.

La méthode scientifique serait alors capable, non pas seulement de *rectifier* nos intuitions comme Lawrence prétend qu'on peut le faire, mais de les *invalides* (bien qu'elles continuent à exister), à condition de respecter des protocoles scrupuleux permettant d'atteindre une vision plus juste de la réalité. La science commencerait là où l'intuition spontanée s'achève, par une « rupture épistémologique³⁵³ » radicale. Il y aurait d'un côté les intuitions spontanées, de l'autre les connaissances scientifiques souvent contre-intuitives, et entre les deux il n'y aurait aucune place pour un mélange du type de ce que Lawrence semble avoir en vue lorsqu'il parle de sympathie. Ce que conteste le rationaliste, c'est au fond la possibilité même d'éduquer ses émotions, autrement qu'en les subordonnant le plus possible aux exigences de la réflexions rationnelles, aussi bien lorsqu'il s'agit de connaître que quand il s'agit d'agir. Les émotions ne seraient jamais une source de savoir, mais toujours un obstacle au savoir.

Est-il possible de répondre à cela ? Dans quelle mesure les réactions émotionnelles peuvent-elles nous délivrer un savoir sur le monde ? Meinong notait déjà en 1894, dans le sillage de la psychologie de Brentano, que si les émotions étaient des phénomènes intentionnels, elles devaient ressembler davantage à des évaluations cognitives qu'à des sentiments. Ces remarques ont ouvert la voie à une perspective dite « évaluative » sur les émotions. Pour cette tradition les émotions ne sont pas avant tout à considérer comme des expériences subjectives exprimant un état du corps ou un « vécu » affectif, mais plutôt comme des expériences intentionnelles capables de nous renseigner sur un état du monde. Faire de l'émotion un état intentionnel, c'est la dégager du « solipsisme de l'affectivité³⁵⁴ » et revaloriser le lien entre une réaction émotionnelle et le monde extérieur. Sartre, dans l'héritage de la pensée phénoménologique, a bien vu l'importance de ce déplacement : « Le sentiment de haine n'est pas conscience de haine. Il est conscience de Paul comme haïssable ; l'amour n'est pas, avant tout, conscience de lui-même : il est conscience des charmes de la personnes aimée³⁵⁵ ». Avoir peur, c'est avoir peur *de* quelque chose. Autrement dit avoir peur, c'est découvrir qu'une réalité extérieure X a la propriété p d'être effrayante. L'émotion fournirait un accès privilégié à certaines propriétés du monde. Mais ces propriétés sont-elles de simples illusions, ou constituent-elles un véritable accès au monde, d'une

³⁵³ Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Vrin, 2000 [1938].

³⁵⁴ Jean-Paul Sartre. *L'imaginaire*. Gallimard « Folio Essais », 1986 [1943], p.137.

³⁵⁵ Sartre, *op.cit.*, p.138.

manière qui soit transmissible à d'autres, voire empiriquement testables, et par là réfutables ? Il n'est pas insensé de le soutenir.

Certes les qualités transmises par les émotions sont *relationnelles* et dépendent d'un observateur. L'ours n'est pas absolument effrayant, il ne l'est que relativement au promeneur qui le croise. Mais cette qualité n'est pas pour autant purement subjective, et il est important de distinguer ici soigneusement propriété relationnelle et propriété subjective. Comme le rappelle Ruwen Ogien : « du fait qu'une chose ne puisse nous apparaître que dans une perspective subjective, il ne suit pas qu'elle n'ait aucune objectivité ou aucune réalité³⁵⁶ ». Les qualités affectives que nous percevons et ressentons n'existent pas comme des choses indépendantes de nous, mais elles ne sont pas pour autant de purs vécus affectifs incommunicables, une « sorte de tremblement purement subjectif et ineffable³⁵⁷ » n'ayant aucune pertinence dans une réflexion « en troisième personne ». Les qualités émotionnelles peuvent au contraire participer d'une forme d'objectivité liée à la représentation collective que nous nous faisons du monde, et par là être considérées comme d'authentiques sources de connaissances, au même titre par exemple que les couleurs ou les odeurs. On peut en effet admettre que les couleurs sont des qualités relationnelles, qu'elles n'existent pas « en soi » dans la réalité comme des choses entièrement objectives (si du moins on les distingue de propriétés physiques comme le facteur de réflexion lumineuse). Pourtant il paraîtrait étrange de dire que le jaune du citron n'existe que pour nous, « dans notre tête », et qu'il ne nous renseigne en rien sur la nature du citron. Il semble plus légitime de soutenir que le jaune est une propriété qui exige bien un sujet pour être perçue, mais qu'elle nous renseigne bien en même temps objectivement sur une qualité du monde. C'est bien le citron qui est jaune, cette propriété peut être vérifiée expérimentalement et possiblement réfutée (si l'éclairage m'a induit en erreur, et qu'une écrasante majorité reconnaît qu'il s'agit dans ce cas d'un citron peint en bleu). Il en va de même des qualités affectives : l'ours n'est effrayant que pour celui qui le perçoit, mais cette qualité fait partie de la réalité que nous appelons « ours », du moins dans certains contextes (un ours en peinture, ou dans une cage solide, sera sans doute *objectivement* moins effrayant).

Il peut bien entendu y avoir des erreurs d'attribution, comme il y a des illusions perceptives. Ce n'est pas parce que les qualités émotionnellement appréhendées peuvent être

³⁵⁶ Ogien Ruwen, « Repenser les relations entre les faits, les normes et les valeurs », *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, 2012, 45(1), p.17-31. DOI : [10.3917/lse.451.0015](https://doi.org/10.3917/lse.451.0015).

³⁵⁷ Sartre, *op.cit.*, p.136.

objectives qu'elles le sont toujours. Comme le rappelle Martha Nussbaum, les émotions ne sont pas des témoins infaillibles :

To say that emotions should form a prominent part of the subject matter of moral philosophy is not to say that moral philosophy should give emotions a privileged place of trust, or regard them as immune from rational criticism: for they may be no more reliable than any other set of entrenched beliefs³⁵⁸.

Le savoir émotionnel n'est pas infaillible et il doit être confirmé pour être assuré. Mais il suffit de reconnaître que les qualités émotionnelles puissent, dans certains cas, être une source valable de connaissances, pour conclure à la possibilité d'apprendre quelque chose du monde à partir de certaines réactions émotionnelles, donc également, sans doute, à partir de textes littéraires qui représentent ces réactions. Les émotions ne sont donc ni toujours fiables, ni toujours illusoirs.

Si les qualités émotionnelles peuvent nous apprendre quelque chose, elles doivent être *appropriées*, c'est-à-dire posséder une certaine adéquation à la situation. Une crainte phobique des araignées peut être jugée excessive au regard de la dangerosité réelle des araignées. Meinong parle d'une émotion *justifiée* ou non par un certain état du monde : « De manière générale, si P est l'objet représenté par l'émotion p, alors il est justifié d'avoir l'émotion p envers l'objet A, à supposer que P revienne vraiment à A et qu'ainsi, le jugement "A est P" est correct³⁵⁹ ». Pour Meinong une émotion *représente* plus ou moins adéquatement quelque chose du monde. Faire l'expérience d'une émotion, c'est donc (se) représenter le monde de façon plus ou moins adéquate.

Mais qu'est-ce que l'émotion représente que l'intelligence est incapable de représenter, ou du moins que l'intelligence ne peut se représenter qu'une fois renseignée par l'émotion ? Une réponse fréquente à cette question consiste à dire que les émotions nous informent axiologiquement sur un état du monde, qu'elles nous renseignent sur des *valeurs*. Les qualités émotionnelles donneraient à l'expérience un caractère bon ou mauvais, désirable ou indésirable, à rechercher ou à fuir. Ce que la peur de l'ours nous apprend plus rapidement et plus efficacement qu'aucun raisonnement, c'est qu'il y a un danger et que la réalité « ours » est menaçante. L'intérêt évolutif d'un tel fonctionnement est évident. Comme le note Joseph Ledoux, qui a particulièrement étudié les mécanismes impliqués dans la peur :

³⁵⁸ Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, 2001, p.2.

³⁵⁹ Meinong, « Über Emotionale Praesentation », 1917, cité dans Christine Tappolet, *Émotions et valeurs*, Presses Universitaires de France, Collection « Éthique et philosophie morale », 2000.

[...] la vision d'une forme mince et sinuante, sur le chemin devant nous, suffit à déclencher des réactions défensives. Nous réagissons ainsi avant de nous être assurés que nous avons rencontré un serpent, et nous ne cherchons pas à savoir que les serpents sont des reptiles ou que leur peau peut servir à la fabrication de sacs et de ceintures : ces informations inutiles retarderaient une réaction efficace et rapide, susceptible de nous sauver la vie³⁶⁰.

Les émotions semblent donc bien nous donner accès à certaines qualités du monde, directement liées à nos intérêts, d'une manière particulièrement rapide et efficace. Elles ne s'opposent donc pas à une connaissance claire et objective, et l'indignation ou la colère peuvent parfois se révéler être des outils épistémiques essentiels. Loin qu'il faille toujours rechercher à connaître, selon la formule de Malebranche, dans « le silence des passions », il est possible qu'une certaine activation émotionnelle soit pertinente d'un point de vue épistémique, au moins dans certains contextes. Arlie Hochschild va même jusqu'à dire qu'une vision structurée par certaines émotions peut être *plus rationnelle* qu'une vision émotionnellement neutre.

A black person may see the deprivations of the ghetto more accurately, more "rationally", through indignation and anger than through obedience or resigned "realism". He will focus clearly on the policeman's bloodied club, the landlord's Cadillac, the look of disapproval on the employment agent's white face. Outside of anger, these images become like boulders on a mountainside, minuscule part of the landscape. Likewise, a chronically morose person who falls in love may suddenly see the world as happier people do³⁶¹.

C'est grâce à sa colère que l'habitant du ghetto perçoit certaines qualités que d'autres ne perçoivent pas. Les qualités émotionnelles permettent d'orienter et de fixer l'attention sur des éléments qui risqueraient sans cela de passer inaperçus. Or n'est-ce pas précisément à rendre par écrit ces qualités que s'emploient de nombreux écrivains ? Si un texte littéraire peut nous apprendre quelque chose, c'est peut-être avant tout en permettant au lecteur d'éprouver par procuration certaines émotions, et par là de « percevoir » ou de « comprendre » autrement qu'il ne le faisait jusque là certaines réalités. C'est la colère d'Ursula qui permet à Birkin de percevoir certaines choses qui lui demeuraient invisibles jusque là. À première vue l'attitude d'Ursula, en particulier dans le chapitre 23 de *Women in Love* intitulé « Excuse », est pourtant loin d'avoir un intérêt cognitif évident. Rappelons qu'Ursula s'énervait contre Birkin, qui souhaite aller saluer Hermione une dernière fois avant son départ. Ursula se livre alors à une « exhibition

³⁶⁰ Joseph Ledoux, « Emotions, mémoire et cerveau », Pour la science, n°202, p.50-57, cité par Luc Faucher, « Emotions fortes et constructionisme faible », *Philosophiques*, 26(1), 1999.

³⁶¹ Arlie Hochschild. *The Managed Hearth*, op.cit., p.30.

dégradante³⁶² » (*degrading exhibition*) selon les mots de Birkin, en exprimant sa jalousie au point d'en devenir ivre de rage. Les indices émotionnels ne laissent aucun doute sur le fait qu'Ursula fasse une crise de colère : elle frappe du pied sur le sol (« *she stamped her foot madly on the ground*³⁶³ »), crie et jette les bagues que Birkin vient de lui offrir. Cette colère a-t-elle une valeur épistémique ? Certes elle peut être vue comme la conséquence d'un défaut de rationalité, une *conduite d'échec* ou une « conduite magique³⁶⁴ » mobilisée là où aucune possibilité rationnelle n'a été trouvée. Cette hypothèse s'accorde d'ailleurs avec les lectures ordinaires du personnage d'Ursula, qui serait un « modèle de passivité³⁶⁵ » (*epitome of passivity*) condamné à écouter les leçons de Birkin pour progresser dans la vie. Pierre Vitoux notait dans le même sens : « *the scene [...] has to be the prelude to another stage in Ursula's progress [...] she has not yet come out of the shell of her ego to meet [Birkin] on the new ground*³⁶⁶ ». La crise de colère serait le signe d'une incapacité d'Ursula à réguler ses émotions et à comprendre les subtilités de Birkin. On peut ici partager les réserves de Peter Balbert lorsqu'il affirme que les critiques n'ont pas été généreux avec le personnage d'Ursula (« *critics have not been generous to the Ursula of Women in Love*³⁶⁷ »). Selon lui la position d'Ursula apparaît dans le roman comme aussi légitime, sinon davantage (« *at least as legitimate*³⁶⁸ ») que Birkin le théoricien. On peut alors concevoir que Birkin est injuste envers Ursula lorsqu'il l'accuse d'être simplement jalouse. La réponse d'Ursula à cette accusation est la suivante : « *"I jealous! I - jealous! You are mistaken if you think that. I'm not jealous in the least of Hermione, she is nothing to me, not that!" And Ursula snapped her fingers. [...] It's what Hermione stands for that I hate. I hate it. It is lies, it is false, it is death*³⁶⁹ ». Ursula défend sa position en tâchant d'atténuer une catégorisation stéréotypée de son comportement qui ôte toute pertinence cognitive à sa réaction : pour Birkin elle s'énerve parce qu'elle est jalouse, étant encore à un « niveau émotionnel » et personnel (« *Ursula was still at the emotional personal level*³⁷⁰ ») qu'elle sera amenée à dépasser un jour (grâce à lui). Mais Ursula défend la valeur épistémique de sa colère en soulignant qu'elle lui permet de viser une certaine qualité qu'Hermione possède et représente, à la fois fausse et

³⁶² DHL, *WIL*, p.307.

³⁶³ *id.*

³⁶⁴ Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, 2010 [1938].

³⁶⁵ Kate Millett, *Sexual Politics*, Columbia University Press, 2010 [1967], p.265.

³⁶⁶ Pierre Vitoux, "The Chapter "Excursion" in *Women in Love*; Its Genesis and the Critical Problem," *Texas Studies in Literature and Language*, 17(4), 1976, p. 825.

³⁶⁷ Peter Balbert, "Ursula Brangwen and the Essential Criticism: The Female Corrective in *Women in Love*," *Studies in the Novel*, 17(3), 1985, p. 267-285. www.jstor.org/stable/29532349.

³⁶⁸ Balbert, *art.cit.*

³⁶⁹ DHL, *WIL*, p.350.

³⁷⁰ *id.*, 348

morbide. Sans cette colère, ces qualités ne pourraient pas apparaître, tout comme le racisme ordinaire n'apparaît pas à ceux qui ne possèdent pas l'indignation nécessaire pour l'appréhender. Ursula défend donc l'intentionnalité et la rationalité de son comportement, ainsi que la légitimité qu'il y a à se mettre en colère dans cette situation. Elle invite à considérer sa réaction émotionnelle comme une forme singulière d'évaluation plutôt que comme une conduite d'échec ou une agitation irrationnelle et immaîtrisable. La lucidité singulière d'Ursula dans le roman est d'ailleurs presque toujours liée à des réactions émotionnelles intenses, qui fournissent autant d'occasions de repenser l'attitude de certains personnages, et plus généralement de réévaluer certains comportements. C'est la colère d'Ursula qui fait apparaître au lecteur la dureté insensible de Gerald lorsqu'il contraint sa jument à faire face au train de marchandise, tout comme c'est la colère d'Ursula qui révèle la duplicité de Birkin au chapitre 23, et sa tentative de ménager sa relation avec Hermione tout en développant celle avec Ursula. C'est encore la colère d'Ursula qui donne à voir le volontarisme aveugle et inhumain de l'artiste Loerke. La colère est un outil cognitif essentiel, permettant de révéler certaines qualités bien réelles, mais inaperçues. La colère n'est donc pas seulement une conduite d'échec (là où les solutions « rationnelles » sont impraticables), elle est quelquefois la meilleure manière d'accéder à certaines vérités. C'est pourquoi il est si difficile de « traduire » des vérités romanesques dans un langage purement rationnel. Ce qui apparaît clair à un agent furieux semble incompréhensible à celui qui ne sent aucune colère. Est-ce à dire que le second voit les choses de manière plus juste et moins biaisée ? Est-ce que l'indifférence émotionnelle n'est pas, dans bien des cas, un biais autrement dangereux pour la pensée ? Certes les reproches d'Ursula sont très pauvres d'un point de vue argumentatif. Elle se contente, pour l'essentiel, de procéder à une attaque *ad personam* contre Birkin. Mais l'important est qu'elle possède, du fait de son état émotionnel, un point de vue fécond sur la situation (ce point de vue étant sans doute lié à une certaine position sociale minorée. La colère des femmes peut avoir une fonction heuristique essentielle pour révéler certaines inégalités structurelles liées au patriarcat³⁷¹). Birkin finit d'ailleurs, dans ce cas, par reconnaître la justesse de la vision d'Ursula, et quand le texte souligne qu'il « abandonne son ancienne position³⁷² » (*he gave up his old position*), il faut comprendre non seulement qu'il s'assoit un peu plus loin, mais aussi et surtout qu'il sympathise avec Ursula jusqu'à adopter finalement son point de vue. Doit-on dire que Birkin a été « manipulé » par Ursula, qu'il s'est éloigné de l'objectivité supérieure qui était la sienne au début de la discussion ? Ou est-ce que sa vision n'est pas plus objective

³⁷¹ Soraya Chemaly, *Rage Becomes Her : The Power of Women's Anger*, Atria Books, 2018.

³⁷² DHL, WIL, p.353.

d'avoir été enrichie d'une perspective nouvelle ? C'est bien le sens des conceptions de « l'objectivité forte³⁷³ » (*strong objectivity*), qui font de l'objectivité le résultat de la multiplication et de la confrontation de perspectives différentes, parfois inconciliables. L'idéal pour la pensée comme pour la connaissance, n'est pas la neutralité ou l'indifférence émotionnelle, mais plutôt la capacité à adopter, à sympathiser avec des perspectives émotionnelles et cognitives multiples.

2.12. Conclusion

Que cherchions-nous à montrer dans ce chapitre ? Que les textes de Lawrence, et singulièrement ses textes de fiction (romans et nouvelles), donnent à penser. Plus précisément, ces textes fournissent l'occasion au lecteur de développer une « pensée émotionnelle », c'est-à-dire un effort de renouvellement des concepts émotionnels à l'aide desquels chacun donne sens à ses expériences affectives. Nous voyons là une fonction essentielle des textes littéraires, aussi bien pour celui qui écrit que pour celui qui lit ou analyse : affiner ses catégories émotionnelles, renverser des stéréotypes émotionnels en faisant surgir des possibilités émotionnelles nouvelles. Cette capacité à augmenter la complexité émotionnelle des agents confère à l'écriture de fiction une fonction sociale essentielle, un rôle éducatif majeur et une portée politique non négligeable. La complexité croissante des rapports sociaux dans nos sociétés multiculturelles post-industrielles a pour conséquence des exigences sociales toujours plus fortes concernant les émotions. Le « travail émotionnel » socialement attendu de tout un chacun, la socialisation volontaire des réactions émotionnelles, doit être contrebalancée par un effort d'authenticité, inséparable d'un effort créatif pour proposer de nouvelles réactions émotionnelles possibles. Le romancier aurait ainsi pour fonction de résister aux stéréotypes émotionnels culturellement induits, et de proposer sur le « marché » des émotions disponibles des scénarios permettant de vivre les réactions affectives de manière plus complète et plus satisfaisante. Ces scénarios émotionnels dépendraient d'une capacité de *sympathie*, entendue comme un effort pour corriger (sans les détruire) des réactions empathiques vis-à-vis d'autres existants. La pensée émotionnelle désignerait alors la réflexion consciente et l'expression, sous forme d'idées ou de concepts émotionnels, des catégories alternatives ainsi proposées à l'expérience. Cette pensée

³⁷³ Sandra Harding, *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*, Ithaca, New-York: Cornell University Press, 1991.

émotionnelle pourrait s'inscrire dans un horizon de recherche d'authenticité (c'est souvent ainsi que Lawrence présente les choses). Un tel horizon est-il encore pertinent pour nous ? Il existe des raisons d'en douter : « [...] les actes de consommation et la vie émotionnelle s'entrelacent désormais jusqu'à devenir inséparables, jusqu'à se définir et d'autoriser mutuellement [...] Est-il encore possible, dans notre culture, de parler d'un horizon d'authenticité³⁷⁴ ? » Mais si l'authenticité émotionnelle devient elle-même une mystification, la pensée émotionnelle peut-elle encore avoir une dimension morale – et si oui en quel sens ? On pourrait envisager une fonction « post-normative » de la pensée émotionnelle, qui consisterait à proposer des scénarios alternatifs socialement inefficaces, comme chez les personnages, résolument improductifs et inadaptés, des romans de Beckett. On pourrait encore penser à une reprise ironique de ces impératifs, à la manière de Houellebecq. Il s'agirait alors d'accepter les exigences émotionnelles socialement induites, mais d'en pointer en même temps l'inanité. Du point de vue de Lawrence ces méthodes auraient toutefois l'inconvénient majeur d'être purement négatives, et de ne rien proposer de consistant pour aider les lecteurs à mieux vivre leurs émotions, dans un univers où ces dernières sont constamment stimulées et mises en forme par des professionnels de la consommation. La question serait alors : comment penser une proposition émotionnelle romanesque positive qui ne soit pas immédiatement récupérée et convertie en « marchandise émotionnelle » ? Comment penser une littérature émotionnellement critique dans un monde où les émotions sont devenues des éléments centraux du processus économique ? Les réponses seront sans doute à chercher dans les œuvres de demain.

Pour résumer, on peut parler chez Lawrence d'une *pensée émotionnelle* pour trois raisons : i) les émotions romanesques, au sens où il les entend, s'écartent des réflexes sentimentaux et des stéréotypes culturels, tout comme la pensée philosophique se définit par écart vis-à-vis des opinions communes ; ii) les romanciers doivent inventer des concepts émotionnels originaux (« *a whole line of new emotion* »), comme les philosophes, selon la formule heureuse de Deleuze et Guattari, doivent inventer des concepts intellectuels pour catégoriser l'expérience de manière originale; enfin iii) les émotions permettent de reprendre et de complexifier, de « recalibrer » des réactions affectives ou des émotions de base, de façon à augmenter leur précision (« granularité ») et leur niveau de complexité. Ces trois critères : résistance à la doxa, catégorisation créative, complexification croissante, autorisent à parler dans l'œuvre de Lawrence, d'une véritable pensée émotionnelle.

³⁷⁴ Eva Illouz, *art.cit.*

Chapitre 3

PENSÉE MÉTAPHORIQUE ET « POÉSIE PENSANTE » ?

LE STATUT AMBIGU DES *PANSIES*

« *And there is Pansies, that's for thoughts* »

(Shakespeare)

Les *Pansies* sont de brefs fragments poétiques rédigés entre novembre 1928 et janvier 1929, puis révisés jusqu'au printemps. Lawrence les présente comme des *pensées* en vers plutôt que comme des poésies, par exemple dans une lettre aux Huxley de décembre 1928 : « *I have been doing a book of Pensées, which I call Pansies [...] But meant for pensées, not poetry, especially not lyrical poetry*³⁷⁵ ». De fait c'est sous le titre provisoire « Pensées » (en français), que Lawrence multiplie dans son carnet des notes philosophico-poétiques, qui deviendront rapidement les *Pansies*. C'est l'équation posée par Lawrence entre les *Pansies* et des pensées : « *Pansies – really pensées*³⁷⁶ », que l'on souhaite interroger ici. Quelle image singulière de la pensée est à l'œuvre dans les *Pansies* ? En quoi peut-on parler d'une pensée-poème, et qu'est-ce que le vers peut apporter *du point de vue de la pensée* ?

3.1. Les « *Pansies* »

Lawrence a écrit des poèmes de son adolescence à sa mort en 1930. Mais cette apparente continuité de la pratique poétique dissimule une extraordinaire variété formelle de sa production. L'apparition des *Pansies*, un peu plus d'un an avant sa mort, apparaît comme une nouvelle manière, pour le poète Lawrence, de se réinventer. Comme le résume David Ellis :

In his last years, Lawrence began writing a kind of poem which was on the whole different from the kinds he had been concerned with before and which [...] raises again the question of quite what

³⁷⁵ D.H. Lawrence (DHL), Letter to Aldous and Maria Huxley, 15 December 1928, *the Complete Letters of D. H. Lawrence III* (L3), Cambridge University Press, p.64.

³⁷⁶ DHL, Letter to Martin Secker, 7 January 1929, L3, p.122.

sort of animal a poem by Lawrence might be and thus the issue of genre with which this book has had to be concerned³⁷⁷.

La question du genre se pose donc à l'égard de ces textes à la frontière de l'aphorisme et du poème, souvent courts, le plus souvent non rimés et dépourvus de mètres réguliers, sans qu'aucun de ces critères ne soit systématique. Le premier de la série est intitulé « Our Day is Over » :

Our day is over, night comes up
shadows steal out of the earth.
Shadows, shadows
wash over our knees and splash between our thighs,
our day is done;
we wade, we wade, we stagger, darkness rushes between our stones,
we shall drown.

Our day is over
night comes up³⁷⁸.

S'agit-il d'un poème ? Les retours à la ligne, l'utilisation des images et les effets d'euphonie semblent l'indiquer assez clairement. Pourtant Lawrence affirme que ses *Pansies* ne sont pas « de la poésie » (*not poetry*), mais bien plutôt, comme le titre l'indique : des pensées. S'agit-il alors d'aphorismes ou de réflexions fragmentaires ? Mais que dire des éléments de « poéticité » que nous venons d'évoquer ? Bien plus, Lawrence semble volontairement brouiller les genres lorsqu'il écrit dans une préface des *Pansies* : « *a real thought, a single thought, not an argument, can only exist easily in verse, or in some poetic form*³⁷⁹ ». Si on accepte de lire comme Lawrence invite à le faire (ce qu'une générosité interprétative minimale invite au moins à essayer), il faudrait dire des *Pansies* qu'elles sont à la fois des poèmes et des pensées, des poèmes-pensées ou des pensées-poèmes, ou encore, pour reprendre une expression de Heidegger, une forme de « poésie pensante³⁸⁰ » (*denkende Dichten*).

³⁷⁷ Davis Ellis, « Verse or worse: the place of 'pansies' in Lawrence's poetry », *D.H. Lawrence's Non-Fiction. Art, Thought and Genre*, Cambridge University Press, 1988, p.154.

³⁷⁸ DHL, « Our Day is Over », *Pansies, The Complete Poems of D.H. Lawrence* (désormais CP), David Ellis (Ed.), Wordsworth Edition, 2002, p.343.

³⁷⁹ DHL, « Foreword to the Unexpurgated Edition of *Pansies* », CP, p.627.

³⁸⁰ Heidegger est revenu à plusieurs reprises sur la question du rapport entre pensée et poésie. On trouve d'abord un cours de 1944-1945 à l'université de Fribourg intitulé *Denken und Dichten*, puis un écrit de 1947 intitulé *Aus des Erfahrung des Denkens* (traduit en anglais sous le titre « The thinker as a Poet », expression reprise par Fiona Beckett dans son livre consacré à l'usage de la métaphore chez Lawrence). Enfin une conférence de 1958, publiée sous le titre du poème de Stefan George qui y est interprété : « das Wort ». Sur le rapport entre poésie et pensée chez Heidegger cf. Fernant Couturier, « Poésie et pensée », *Littérature et philosophie*, 9(3), 1976. DOI : <https://doi.org/10.7202/500419ar>

C'est parce qu'elles sont des *pensées-poèmes* que les *Pansies* ne sont pas à appréhender comme « de la poésie » (*not poetry*). Mais c'est parce qu'elles sont des *pensées-poèmes* que Lawrence peut les inclure dans un volume d'œuvres poétiques choisies (*Collected Poems*) publié en 1928. La question de la catégorie dans laquelle classer les *Pansies* continue de se poser aujourd'hui, comme en témoigne une intervention récente de Catherine Brown, vice-présidente de la *D.H. Lawrence Society*, qui s'intitulait : « *Are Lawrence's 'Pansies' Poetry*³⁸¹ ? ». L'intérêt de cette question n'est naturellement pas de trancher en fonction des catégories existantes, mais bien d'interroger ce que les *Pansies* peuvent déplacer ou remettre en cause dans ces catégories.

Lawrence n'est pas le premier à s'aventurer dans cet espace indéterminé entre l'aphorisme et le poème. Une importante tradition existe, à laquelle on pourrait déjà rattacher le *Livre des proverbes* (et peut-être l'ensemble des cinq « livres sapientaux ») de l'Ancien Testament, mais aussi, dans des genres très divers, *the Marriage of Heaven and Hell* de Blake, ou encore les *Dithyrambes pour Dionysos* de Nietzsche. Ce dernier exemple est remarquable par la proximité qu'il entretient parfois avec les *Pansies*, à la fois par la brièveté et par la synthèse entre l'aphorisme et le poème, ou comme le dit Michel Haar dans sa préface : « ces ultimes étincelles de pensée, qui ne sont plus ni des aphorismes ni des poèmes, mais *les deux à la fois*³⁸² ». Nietzsche écrit par exemple :

Tu t'es ceint de nouvelles nuits,
Ta patte de lion a inventé de nouveaux déserts.

On est certain de sa mort :
Pourquoi ne serait-on pas serein³⁸³?

La proximité est manifeste avec Lawrence, par exemple dans cette *pansy* intitulée simplement « *Desire is dead* » :

Desire may be dead
and still a man can be
a meeting place for sun and rain,
wonder outwaiting pain
as in a wintry tree³⁸⁴.

³⁸¹ Catherine Brown, « Are Lawrence's 'Pansies' Poetry? », Public Conference in Eastwood, 2017. URL: <https://catherinebrown.org/are-dh-lawrences-pansies-poetry/>

³⁸² Michel Haar, « Nietzsche et la poésie » - *Préface au Dithyrambes pour Dionysos de Nietzsche*, Gallimard Poésie, 2012, p.22.

³⁸³ Nietzsche, *Dithyrambes pour Dionysos*, Gallimard Poésie, 2002.

³⁸⁴ DHL, « Desire is Dead », CP, p.418.

Lawrence n'est donc pas l'inventeur de la synthèse qu'il propose. Mais quel besoin a-t-il pu avoir d'écrire ce genre de texte hybride, à mi-chemin de la réflexion notée en passant et du poème ?

3.1.1. L'hypothèse de la maladie

Une hypothèse proposée pour rendre compte de la forme singulière des *Pansies* s'applique également à Nietzsche : dans les deux cas la brièveté serait le signe d'un affaiblissement considérable de la santé de l'auteur (les *Dithyrambes* sont écrits quelques semaines avant l'effondrement de Nietzsche en janvier 1889). Déjà le premier recueil d'aphorismes publié, *Humain trop humain*, a été constitué à partir de notes prises en vue de nouvelles *Considérations inactuelles* (Nietzsche en prévoyait une dizaine), que son état de santé ne lui a pas permis de mener à bien³⁸⁵. L'aphorisme, chez Nietzsche, aurait d'abord été une manière de faire de nécessité vertu.

Or il est vrai qu'en 1928 Lawrence, lui aussi, est très malade. Sa tuberculose est passée en phase « active » et il ne cesse de tousser et de maigrir. Lorsqu'il commence à rédiger ses *Pansies*, en novembre 1928, il se trouve à La Vigie, une maison sur l'île de Port Cros, au large de Toulon. Très affaibli, il passe ses journées au lit, et Aldington se souvient de violentes quintes de toux pendant la nuit (« *dreadful hollow cough at night*³⁸⁶ »). Face à un état de santé qui ne cesse de se dégrader, la brièveté des *Pansies* trahirait la nécessité d'économiser des forces vitales qui se raréfient. Il serait toutefois plus juste de dire que face à un état de santé difficile, Lawrence est parvenu à résoudre de manière créatrice le défi auquel il était confronté. La maladie est bien un facteur explicatif, mais il serait mal avisé d'y voir un facteur décisif. L'important n'est pas la contrainte en elle-même, mais ce que Lawrence parvient à faire à partir d'elle. John Worthen semble aller dans ce sens lorsqu'il écrit à propos des *Pansies* : « *Written fast, not much revised, they were a resolution of the conflict between a need to conserve his diminishing energy, and a desire to comment on the world and its affairs*³⁸⁷ ». Il est important de distinguer ici la *santé* et la *vitalité* ou la créativité. Lawrence peut bien avoir imaginé ses *Pansies* pressé par la nécessité. Mais il serait faux de ne voir en elles qu'une soumission à la nécessité. C'est parce que Lawrence a su rendre la contrainte féconde et inventer une forme originale de réponse que ses *Pansies*, dont la première version du manuscrit est envoyée à l'éditeur moins de deux mois après

³⁸⁵ Curt Paul Janz, *Nietzsche, I*, Gallimard, 1984.

³⁸⁶ John Worthen, *D.H. Lawrence, The Life of an Outsider*, p.383.

³⁸⁷ *Id.*

la rédaction des premiers textes (Lawrence poste depuis Bandol la première version du tapuscrit à son agent à Londres le 7 janvier 1929), continuent de nous intéresser aujourd'hui.

Un signe que les *Pansies* témoignent d'un effort d'invention plutôt que d'une résignation à la nécessité est l'attitude de Lawrence à leur égard. Loin qu'il y trouve matière à se plaindre de ses forces déclinantes, Lawrence se réjouit de ce qu'il écrit. Frieda rapporte que « *he was intensely happy and proud of the Pansies; he read out the newest ones with delight*³⁸⁸ ». La force de Lawrence est d'avoir réussi, en bon artiste, à rendre la contrainte de la maladie féconde : la tuberculose participe bien au contexte d'élaboration des *Pansies*, mais elle n'en est en aucune façon la raison d'être. Une preuve supplémentaire se trouve dans la rédaction d'*Apocalypse*, constitué de 23 chapitres en prose continue, rédigé durant l'hiver 1929, quelques semaines avant la mort de Lawrence le 2 mars 1930. Lawrence pouvait encore écrire en prose continue, et s'il ne l'a pas fait, ce n'est pas, ou du moins pas uniquement, du fait de son affaiblissement.

3.1.2. *Pansies* et *Nettles* ?

Une source d'incompréhension face aux *Pansies* vient quelquefois de leur identification à l'ensemble de la production poétique tardive de Lawrence, et de leur confusion avec le recueil suivant paru sous le nom de *Nettles*. Les deux recueils se ressemblent certainement, mais doivent toutefois être soigneusement distingués si on veut donner aux *Pansies* toute leur importance. Comme le remarque David Ellis, une part importante des critiques adressées aux *Pansies* trouve en réalité sa source dans l'identification des *Pansies* et des *Nettles*, les premières recevant une part des critiques adressées en réalité aux secondes (dans lesquels David Ellis voyait « *the most feeble volume for which Lawrence can be held responsible*³⁸⁹ », acceptant de les sacrifier aux critiques pour sauver les *Pansies*). Lorsque Aldington écrivit par exemple que Lawrence apparaît dans les *Pansies* « *like a little Blake raving, but without the fiery vision* », il aurait essentiellement en tête les courts poèmes satyriques des *Nettles*³⁹⁰. De même les reproches sur la supposée mauvaise humeur et l'impatience de Lawrence dans les *Pansies* (« l'exaspération tend à prendre le dessus sur la créativité poétique, la voix de Lawrence y étant acerbe, spontanée, instinctive, ironique, en colère³⁹¹ ») seraient exagérés, et David Ellis cite de manière

³⁸⁸ *Id.*, p.384.

³⁸⁹ Ellis, *op.cit.*, p.156.

³⁹⁰ Ellis, *op.cit.*

³⁹¹ Elise Brault, *Le « Je » et ses masques dans la poésie de D.H. Lawrence*, Editions du Septentrion, 2014, p.11.

convaincante de nombreuses *Pansies* qui témoignent de la variété d'humeur et de style caractéristique de ces poèmes.

De même, les recueils publiés à titre posthume sous les titres *More Pansies* et *Last Poems* sont le fruit d'une catégorisation d'Aldington et non de Lawrence lui-même. Nous entendons donc ici par *Pansies*, non l'ensemble des poèmes produits par Lawrence à la fin de sa vie, mais singulièrement le recueil publié sous ce titre en 1929.

3.1.3. Peut-on définir une '*pansy*' ?

Les textes rassemblés dans le recueil *Pansies* sont très divers et difficilement unifiables. Il n'y a pas de « recette » permettant de définir rigoureusement ce qui est une *pansy* et ce qui ne l'est pas. David Ellis va jusqu'à affirmer, quitte à mettre en danger la stricte distinction des ouvrages qu'il invitait à faire, que l'on trouve des *Pansies* dans *Birds, Beasts and Flowers* (par exemple les poèmes « Peace » ou « Southern Night³⁹² »), mais qu'en revanche certains textes présents dans le recueil *Pansies* sont à la limite du genre (ainsi « Elephant »). Les *Pansies* partagent malgré tout certains caractères, et leur unification en vue de la publication n'est pas arbitraire.

Deux caractères peuvent en première approche être utilisés pour caractériser les *Pansies* : la brièveté d'une part, l'équilibre entre le poème et la pensée d'autre part. La brièveté est fondamentale, même si elle ne suffit pas à caractériser en propre une *pansy* :

It is not its brevity alone which make it a 'pansy'. '*Pansies*' are recognizable by some idea of scale which the reader infers was in the author's mind; but that does not mean they can have no development. A 'real thought' may need space to work out, even if the longer a 'pansy' becomes the more it is in danger of degenerating into argument and the more it pushes therefore against the limits of the genre³⁹³.

La brièveté serait un caractère prototypique des *Pansies*, sans constituer pour autant un trait définitionnel essentiel. De fait les plus longs textes des *Pansies* occupent jusqu'à deux pages imprimées, comme « *When I went to the Circus* » ou « *The Risen Lord*³⁹⁴ ». La brièveté est *généralement* la règle. Lawrence s'inscrit bien de ce point de vue dans une tendance générale du XX^{ème} siècle, l'écriture poétique brève pouvant être vue comme le « parangon poétique de la

³⁹² Ellis, *op.cit.*, p.158.

³⁹³ Ellis, *op.cit.*, p.159-160.

³⁹⁴ DHL, *CP*, p.361-363, 376-377

modernité³⁹⁵ », donnant lieu à des interrogations renouvelées sur le concept même de brièveté (en tant notamment que le bref n'est pas la même chose que le court³⁹⁶).

Le deuxième caractère des *Pansies* tient à l'équilibre ménagé entre la pensée et la poésie. Deux excès apparaissent alors possibles, deux formes dans lesquelles les *Pansies* peuvent toujours glisser ou « dégénérer » : d'une part le poème traditionnel, de l'autre l'aphorisme ou la pensée argumentée. À l'intérieur de cet espace, la force des *Pansies* vient de la variété des équilibres, tendant parfois davantage vers le poème, parfois davantage vers l'aphorisme, mais sans basculer véritablement ni dans l'un ni dans l'autre. C'est ce « bougé », cet écart à la norme toujours réactivé, cette variété en un mot, qui fait une part importante du charme des *Pansies*. Ellis reconnaît bien ce point lorsqu'il écrit que « *variety is a crucial feature of Lawrence's Pansies*³⁹⁷ ». Brièveté et variété participent conjointement à la richesse multiforme des *Pansies* - La Fontaine affirmait déjà que la « brèveté » et la variété constituaient le charme principal des fables³⁹⁸.

Concernant la forme, il faut souligner le fait que la plupart des *Pansies* ne sont écrites ni dans des formes métriques fixes (certaines font exception, par exemple « *Elephant* », considérée pour cette raison par Ellis comme n'appartenant pas vraiment aux *Pansies*), ni en prose continue, mais en *vers-libres*.

3.2. Le vers-libre

3.2.1. Le passage au vers-libre

Lawrence n'est pas avant tout connu comme poète, bien qu'il ait publié plus de mille poèmes dans sa relativement brève existence (il meurt de la tuberculose à 44 ans). Les premiers textes publiés sous son nom étaient des poèmes (notamment « *Dreams Old* » et « *Dreams Nascent* », que Lawrence décrit lui-même beaucoup plus tard comme : « *that exceedingly funny and optimistic piece of rhymeless poetry*³⁹⁹ »), envoyés par Jessie Chambers en 1909 à la jeune et

³⁹⁵ Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Armand Colin, 4^{ème} édition, 2016.

³⁹⁶ Gérard Dessons, *La voix juste. Essai sur le bref*, Editions Manucius, 2015.

³⁹⁷ Ellis, *op.cit.*, p.164.

³⁹⁸ Fontaine, Préface aux fables : « la brèveté, qu'on peut fort bien appeler l'âme du conte, puisque sans elle il faut nécessairement qu'il languisse ». Les fables sont dites « sœurs » de la poésie.

³⁹⁹ DHL, « Introduction to *Collected Poems* », CP, p.623.

éphémère *English Review* dirigée par Ford Hueffer, et publiés en novembre de la même année. Les premiers poèmes, « géorgiens », ne sont pas sans intérêt, mais demeurent relativement conventionnels, souvent affectés et sentimentaux (« [...] *far more conventional in their language, form and subject-matter than most of his later verse*⁴⁰⁰ »). Il faut attendre le passage définitif au vers-libre, dans le troisième recueil publié sous le titre *Look ! We have come through* (1917) pour que Lawrence opère des percées poétiques importantes. Comme le résume David Ellis : « *it is only after this decision that Lawrence really begins to matter as a poet*⁴⁰¹ ». Keith Sagar est plus radical encore : « *Had Lawrence died at, say, thirty-four, [...] he would have had no standing as a poet*⁴⁰² ». Lawrence a donc mis du temps avant de conquérir le style poétique qui lui convenait, en particulier l'écriture en vers-libre, qui sera si importante pour les *Pansies*.

Il a d'ailleurs parfaitement pris conscience de l'importance du passage au vers-libre dans sa production poétique. En constituant ses *Collected Poems* en 1928, au moment même où il rédige ses *Pansies*, il divise l'ensemble de son œuvre poétique en « poèmes rimés » (*Rhyming Poems*) et « poèmes non rimés » (*Unrhyming Poems*), dramatisant dans la préface le passage au vers-libre, par lequel il se serait libéré d'un héritage étouffant et moribond (« *pure english experience and death experience*⁴⁰³ »). Il s'agit toutefois d'une reconstruction après-coup, qui ne correspond que d'assez loin à la vérité historique. La « décision » racontée rétrospectivement trahit en réalité un passage lent et progressif vers l'adoption d'une forme libre, qui convient certainement très bien à Lawrence mais qui ne s'est pas imposée à lui d'emblée. La précision des études biographiques permet de relativiser le « mythe » de la rupture que Lawrence défend :

[...] in order to sustain the myth that the liberation of his verse coincided with his liberation from everything he associated with England, he was obliged to distort the chronology of the poems considerably. The last of the *Rhyming Poems* were written in the spring of 1918. But if the rebirth must be seen to coincide with leaving England with Frieda, the second volume must be seen to coincide with leaving England with Frieda, then the second volume must begin with '*Look! We have Come Through!*', which contains poems written as early as 1911. Not only does this rupture the chronology, it also leads to the anomaly that forty-six of the first sixty-six poems in *Unrhyming Poems* in fact rhyme! Nor are the unrhyming poems in '*Look!*' Lawrence's first experiments with free verse⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ Helen Sword, « Lawrence's Poetry », *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, Anne Fernihough (ed.), Cambridge University Press, 2001, p.121

⁴⁰¹ Ellis, *op.cit.*, p.147.

⁴⁰² Keith Sagar, *D.H.Lawrence: Poet*, Humanities-Ebooks LLP, 2007, p.32.

⁴⁰³ DHL, *Introduction to Collected Poems, CP*, p.623.

⁴⁰⁴ Keith Sagar, *op.cit.*, p.30.

Tout semble donc témoigner d'un passage progressif au vers-libre plutôt que d'une « décision » brutale et définitive. Il n'en reste pas moins que ce passage est déterminant dans la production poétique de Lawrence, et en cela le « mythe » délivre bien une vérité.

Mais cette rupture consiste-t-elle avant tout, comme Lawrence le donne à penser, en un simple abandon de la rime ? Il n'y aurait là rien de remarquable, puisque la rime n'a pas dans la poésie anglaise l'importance qu'elle a en France, à tel point qu'on a pu écrire que la majeure partie de la production poétique anglaise consiste en poèmes non rimés. Mais la tradition du « vers blanc⁴⁰⁵ » anglais (*blank verse*), qui s'impose depuis la Renaissance, implique le plus souvent une métrique stable. C'est seulement la rime finale (« *the troublesome and modern bondage of riming*⁴⁰⁶ » comme le dit Milton) qui apparaît artificielle aux partisans du « vers blanc ». Le retour d'un mètre constant, comme le pentamètre iambique, demeure pendant longtemps une exigence fondamentale de la forme poétique anglaise, héritée de l'antiquité. Le vers blanc traduit un désir de s'affranchir de la rime, mais pas du mètre : il demeure un vers métrique, « mesuré » : « *Being metrical, blank verse is measured (the root meaning of 'meter'*⁴⁰⁷) ». Or c'est précisément avec cette « mesure » que les vers-libristes cherchent à rompre, et c'est dans leur sillage que Lawrence inscrira ses productions.

3.2.2 « L'exquise crise » et le vers-librisme

L'invention du vers-libre⁴⁰⁸ au cours du XIX^{ème} siècle apparaît bien de ce point de vue comme une véritable rupture, puisque ses partisans vont faire éclater la métrique au-delà du seul abandon de la rime finale. Les vers-libristes prétendent en effet s'affranchir, non seulement de la rime, mais aussi du mètre régulier, ainsi que, plus généralement, de régularités accentuelles jugées trop mécaniques. La question se pose alors de savoir en quoi les vers-libres sont encore des vers, et qu'est-ce qui autorise à les rattacher au genre poétique. Est-ce la « musicalité » interne des vers (répétitions phoniques : assonances, allitérations) ? Ou bien le retour à la ligne, l'identité du vers et de la ligne, qui distinguerait le poème en vers libre du poème en prose ou de la prose poétique ? Dans ce dernier cas, il serait impossible de distinguer à l'oreille le vers-libre de la prose

⁴⁰⁵ Dans la tradition française, l'expression « vers blanc » désigne un vers isolé, qui ne rime avec aucun autre. En contexte anglais, il s'agit de vers sans rimes finales.

⁴⁰⁶ John Milton, « The Verse », *Paradise Lost*, Simon & Schuster, 2012.

⁴⁰⁷ Henry Weinfield, *The Blank-Verse Tradition from Milton to Stevens – Freethinking and the Crisis of Modernity*, Cambridge University Press, 2012.

⁴⁰⁸ On distingue par convention le vers libre (sans tiret) comme forme poétique générale du vers-libre, invention historique à laquelle on se réfère ici.

poétique ou du poème en prose. Certains ont soutenu pour cette raison, Mallarmé notamment, que le vers libre était avant tout fait pour être *lu* plutôt qu'entendu (mais William Lock aurait dit déjà, à propos des vers blancs, qu'ils n'étaient des vers que « pour les yeux » (« *Blank verse seems to be verse only to the eyes*⁴⁰⁹ »)). Qu'est-ce qui caractérise finalement le vers-libre ? Peut-on dire des *Pansies*, de ces textes le plus souvent non rimés, sans strophes régulières et sans régularités syllabiques ou accentuelles définies, qu'ils sont écrits en vers ?

Cette question de la nature du vers s'est posée avec insistance lors de l'invention du vers-libre. En France (et nous verrons que l'histoire du vers français a contribué à la formation poétique de Lawrence) cette « invention » a eu lieu sous l'influence, notamment, des *Illuminations* de Rimbaud (1870), et sous l'égide de Gustave Kahn autour des années 1880 (*Les Palais nomades* sont publiés en 1887). Les discussions ont été ardentes dans les milieux littéraires de l'époque, et les querelles se sont multipliées⁴¹⁰. L'invention a tardé à se faire accepter et au début du XX^{ème} siècle, le vers-libre apparaissait encore comme une forme avant-gardiste fortement transgressive. En témoigne « l'enquête internationale du vers-libre » lancée par Marinetti en 1905, et les réponses négatives qu'il a massivement reçues : pour la plupart des auteurs interrogés, le vers-libre n'était pas, à cette époque, une forme poétique à part entière, mais plutôt la destruction de tout effort de formalisation poétique.

Lawrence a sans doute eu connaissance de ces disputes, en particulier du fait de l'importance de la culture française dans sa formation (« *French culture played a tremendous part in his formation as in that of many of his contemporaries*⁴¹¹ »). Lawrence lisait et écrivait relativement aisément le français. Il a lu entre autres Rousseau, Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Anatole France, et on trouve des mentions explicites de la lecture de sa part de plus de 80 auteurs français. Ginette Katz-Roy a souligné l'importance singulière de la poésie dans cette fréquentation des auteurs français :

Lawrence had studied French at school and at university and looked for every opportunity to use it [...] The young Lawrence gave French lessons to Jessie Chambers. Among his manuscripts, we still have some of the exercises he prepared for her. In her memoirs, she mentions all the French books they read together and the diary he asked her to write in French. Her testimony coincides with Lawrence's own recollections in *Sons and Lovers*. Paul asks Miriam to copy Baudelaire's "Balcony" to make her meditate on the line: "You will remember the beauty of caresses"; and a

⁴⁰⁹ Cité par Samuel Johnson, « The Life of Milton », *Lives of the English Poets* (1781).

⁴¹⁰ Francis Carmody, « La doctrine du vers libre de Gustave Kahn », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1968.

⁴¹¹ Ginette Katz-Roy, « D.H. Lawrence and «That Beastly France» », *The D.H. Lawrence Review*, 23(2/3), 1991, p.145.

number of pages in the novel are devoted to their attempt at communion through French literature. Similarly, in Lawrence's autobiographical play *A Collier's Friday Night*, Ernest gives Maggie a book of French verse and reads aloud two poems by Baudelaire. While teaching in Croydon, Lawrence tried to have a bit of practice with French visitors and sometimes acted as an interpreter for his friends. Many of his letters to his fiancée Louie Burrows are written entirely in French—not in very good French for all that⁴¹².

Lawrence cite encore de mémoire un vers de Verlaine en 1928⁴¹³, présenté comme un des textes qui ont contribué à donner forme à sa propre vie : « [...] Verlaine « Ayant poussé la porte qui chancelle » - *all these lovely poems which after all give the ultimate shape to one's life* ». Il évoque particulièrement deux poètes français : Baudelaire et Verlaine (selon Jessie Chambers « *the two great poetic lights in his firmament*⁴¹⁴ »), mais on sait qu'il a lu les symbolistes : « les témoignages de Jessie Chambers et de Violet Hunt le montrent à l'époque [1908-1910] grand dévoreur de poésie et notamment de poésie française symboliste⁴¹⁵ » ; Lawrence parle notamment de « *their beautiful touch*⁴¹⁶ ». Il ne faut donc pas négliger l'influence des poètes français de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle sur la formation poétique de Lawrence.

Mais l'influence décisive ne vient pas de la culture française. La langue française demeure en effet toujours étrangère à Lawrence, malgré la relative maîtrise qu'il peut en avoir. Il lui reproche même d'être incapable de dire ce qui importe. Comme il le fait dire à un personnage américain, dans une nouvelle de 1928 : « *You never talk French with your soul. It can't be done*⁴¹⁷ ». La préciosité des symbolistes ne peut à la longue qu'agacer ce fils de mineur épris de lignes dures et directes, une fois passés les goûts esthètes et raffinés de ses jeunes années.

3.2.3. Whitman

C'est des Etats-Unis que vient l'influence décisive, et singulièrement de celui qu'on a baptisé « le père du vers-libre » (*the father of free-verse*) : Walt Whitman. Lawrence n'a jamais caché sa

⁴¹² Id., p.146.

⁴¹³ DHL, « Hymns in a Man's Life », *Late Essays and Articles* (LE), Cambridge University Press, p.130. Il s'agit du poème «Après trois ans» des *Poèmes Saturniens*. Le premier vers est : « Ayant poussé la porte étroite qui chancelle ». L'intérêt rythmique du vers tient singulièrement au mot « étroite », oublié par Lawrence.

⁴¹⁴ Jessie Chambers, *D.H.Lawrence : A Personal Record*, Frank Cass Publishers, 1965 [1931], cité par Ginette Katz-Roy, *art.cit.*, p.148.

⁴¹⁵ Ginette Katz-Roy, « Le démon délivré (D. H. Lawrence et ses poèmes de jeunesse) », *Cahiers victoriens & edouardiens*, 32, 1990, p.18.

⁴¹⁶ Id.

⁴¹⁷ DHL, « Thing », *Complete Short Stories*, Electronical Edition. Cité par Ginette Katz-Roy, « D. H. Lawrence and « that beastly France » », *art.cit.*, p.145-146.

très grande admiration pour Whitman. On trouve sous sa plume des formules d'admiration que l'on chercherait en vain pour un autre auteur : « *Whitman, for whom I have an immense regard*⁴¹⁸ », « *the great poet he is* », « *Whitman is a very great poet* », « *Whitman, the great poet, has meant so much to me* », « *we fear him and respect him so profoundly*⁴¹⁹ ». L'influence est ancienne, comme en témoigne le fait qu'en 1908 Lawrence écrivait déjà à Jessie Chambers : « *I'm sending you a Whitmanesque poem*⁴²⁰ ». Le rapport à Whitman est cependant ambigu et se nuance à mesure que les années passent, en particulier dans les passages qui lui sont consacrés dans les *Studies On Classic American Literature*. Nous avons vu que Lawrence y reproche à Whitman de méconnaître le sens profond de la sympathie. Mais il l'accuse également de morbidité, non sans une certaine violence : « *this awful Whitman. This post-mortem poet*⁴²¹. » L'admiration pour Whitman cède progressivement la place à une position plus contrastée, mélange de critique sévère et de reconnaissance. Il reste que l'écriture poétique de Whitman a contribué au passage au vers-libre opéré par Lawrence pendant les années de la Grande Guerre. Certains critiques reconnaîtront d'ailleurs à juste titre en Lawrence, dès la parution des *Pansies*, un continuateur original de Whitman : « [...] *so far as I know, Lawrence is the only poet on whom Whitman has had a fruitful influence ; his free verse is quite new, but without Whitman it could not have been written*⁴²² ». Lawrence lui-même, lorsqu'il décrit la singularité de sa poésie, reconnaît que « *Whitman's is the best poetry of this kind*⁴²³ ». La continuité semble alors s'imposer entre le poète américain et l'auteur de *Pansies*. Lawrence, c'est ce que répètent un certain nombre de critiques, prolonge les inventions de Whitman. On peut lire par exemple dans un compte-rendu de 1929 :

[...] as for his technique, it is unmatched. No artist has carried free-verse so far. He has the sweep and grandeur of Whitman, but with an added grace, a susceptibility to the touch of single words, vowels and consonants. The pulse of thought and emotion fills the cadence of his unmeasured line⁴²⁴.

Des critiques modernes seraient peut-être plus circonspects, et de nombreuses réactions ont été, dès la publication, beaucoup plus mitigées : Virginia Woolf décrivait par exemple les *Pansies* comme « *the sayings that small boys scribble upon stiles to make housemaids jump and*

⁴¹⁸ DHL, *FU*, p.202.

⁴¹⁹ DHL, « Preface to the American Edition of *New Poems* (1920) », *CP*, p.617.

⁴²⁰ Cité par Keith Sagar, *op.cit.*, p.30.

⁴²¹ DHL, *SCAL*, p. 151.

⁴²² W.H. Auden, « Some notes on D. H. Lawrence », *The Nation*, April 26, 1947. Repris dans *Critics on D. H. Lawrence*, ed. W. T. Andrews, George Allen & Unwind Ltd, 1971, p.48.

⁴²³ DHL, « Preface to the American Edition of *New Poems* » (1920), *CP*, p.617.

⁴²⁴ Richard Church, *The Spectator*, August 3, 1929. Repris dans *Critics on D. H. Lawrence*, *op.cit.*, p.34.

titter⁴²⁵ ». Mais quoi qu'il en soit de la valeur et de l'originalité que l'on est prêt à reconnaître aux *Pansies*, il est certain que l'usage du vers-libre dans la production poétique de Lawrence doit beaucoup à Whitman.

Le vers-libre offre à Lawrence une liberté nouvelle, tant il est vrai que libérer la forme permet de libérer de nouvelles possibilités sémantiques. C'était déjà ce lien que revendiquaient les partisans du vers blanc : la libération formelle s'accompagne d'une conquête au niveau du sens et (le terme de *freethinking* est souvent évoqué à ce propos) de la pensée.

The freedom of blank verse, first in Milton and then in the Romantic and modern poets who follow him in this mode, seems both to allow for and to promote what used to be called *freethinking*, a term that the *Oxford English Dictionary* defines as « independence of thought; specifically, the free exercise of reason in matters of religious belief, unconstrained by deference to authority⁴²⁶ ».

Ce n'est pas un hasard si Lawrence adopte le vers-libre au moment de sa vie où il se heurte à une forme de plus en plus ouverte de rejet de la part des élites cultivées (notamment du fait du stigmate que représente sa fuite avec une femme mariée, puis de ses positions antimilitaristes et germanophiles opposées au « patriotisme » de la Grande Guerre). Le choix du vers-libre sera une manifestation parmi d'autres d'une suite de choix qui tendront à faire de Lawrence un marginal, exclu à la fois de son milieu d'origine et des groupes cultivés de la moyenne et grande bourgeoisie. Le vers-libre est la forme idéale que découvre celui qui vivra son destin social comme celui d'un paria, ou comme il le dira lui-même d'un « *outsider*⁴²⁷ ».

3.2.4. « A real thought can only exist easily in verse »

Lawrence affirme une parenté essentielle de la pensée et du vers : « *a real thought, a single thought, not an argument, can only exist easily in verse, or in some poetic form*⁴²⁸ ». Cette formule est éminemment paradoxale, et comme le remarque M. Lockwood, qui a écrit un livre sur le rapport entre poésie et pensée chez Lawrence, la conception d'une pensée en vers vaut

⁴²⁵ Virginia Woolf, "Notes on D. H. Lawrence", 1931, first published in *Collected Essays*, I, ed. Leonard Woolf, 1947. Repris dans *Critics on D. H. Lawrence*, *op.cit.*, p.37.

⁴²⁶ Weinfield, *The Blank Verse Tradition*, *op.cit.*, p.2.

⁴²⁷ DHL, L2, p.504 : "I am an outsider".

⁴²⁸ DHL, Foreword, CP, p.627.

surtout pour Lawrence lui-même et ne doit pas être prise trop rapidement comme une vérité générale :

As a general statement, this is hard to take; there seems nothing in the poetic form as such that would be particularly helpful to processes of thought, and nothing in thought as such that lends itself particularly to poetic expression. As a rationalization from Lawrence's own peculiar talents, however, it is revealing, because Lawrence's own habits of thought do characteristically lend themselves to poetry⁴²⁹.

La pensée tendrait bien à se faire poétique *chez Lawrence*, mais cette vérité serait impossible à généraliser, et il s'agirait plutôt d'une idiosyncrasie que d'une caractérisation objective du processus de pensée. On peut toutefois se poser la question de savoir ce que Lockwood suppose être une pensée, lorsqu'il écrit qu'il n'y a « rien dans la pensée en tant que telle » (*nothing in thought as such*) qui conduise au poétique. L'intérêt de la remarque de Lawrence tient en effet à ce qu'elle permet de faire évoluer la logique des genres, pour interroger ce que l'on considère généralement être, ou non, de l'ordre de la pensée. Si on considère cette question comme tranchée, l'expression ne peut apparaître que comme une erreur classificatoire (*category mistake*), car la pensée philosophique s'est précisément développée en se distinguant d'autres types de discours, et notamment du discours poétique et de ses exigences propres. La meilleure pensée philosophique est celle qui laisse de côté les exigences du « beau style », pour se concentrer sur la clarté et la rigueur argumentative. Mais Lawrence conteste précisément la manière dont le champ philosophique s'est spécialisé : « *it was the greatest pity in the world, when philosophy and fiction got split*⁴³⁰ ». En s'inscrivant volontairement dans un espace ambigu entre poésie et philosophie, ce sont les classifications culturellement établies que Lawrence cherche à reconfigurer. Qu'une pensée véritable ne puisse exister qu'en vers « *or in some poetic form* », voilà qui doit susciter une interrogation sur la représentation de la pensée qui est ici supposée. On peut supposer que Lawrence cherche à produire une forme singulière, capable de remettre au travail des catégories trop commodément acceptées et considérées comme des données inscrites dans l'ordre des choses.

Pourtant que peut bien signifier ce brouillage ? Est-ce qu'une pensée qui exige une lecture « poétique » ne se détruit pas elle-même en tant que pensée ? Est-ce qu'un poème qui se présente comme une « pensée » ne se détruit pas comme poème ? Ce n'est le cas que si l'on présuppose, ici encore, ce que doivent être une pensée ou un poème. La remarque de Frieda, qui voyait dans

⁴²⁹ M.Lockwood, *A Study of the Poems*, op.cit., p.144.

⁴³⁰ DHL, « Surgery of the Novel – Or a Bomb », *Phoenix*, p.520.

les *Pansies* des formes de mauvais vers, « *real doggerel*⁴³¹ », s'inscrit dans une telle lecture. Si on s'attend à trouver du « poétique » dans les *Pansies*, on ne peut être que déçu. Mais cette déception est la source de la fécondité des *Pansies*. C'est parce qu'elles ne sont pas « poétiques » qu'elles peuvent être, pour certaines d'entre elles au moins, d'authentiques poèmes. Ce que le refus annoncé de s'inscrire dans le genre de la poésie lyrique signifie, c'est le refus de la « poétisation de la poésie⁴³² », qui est une attitude de sacralisation sentimentale. Pour que le poème puisse exister, il faut le libérer, au moins partiellement, du poids culturel du « poétique » : les *Pansies* seront bien reprises dans le recueil de poèmes choisis (*Collected Poems*), mais elles ne sont pas pour autant « de la poésie ». Il faut entendre ici Lawrence, qui le dit explicitement : les *Pansies* ne sont pas de la poésie : « *not poetry, especially not lyrical poetry* ». Le poème se définit, du moins dans notre « modernité », *contre* une certaine idée de la poésie (de même que l'art contemporain se définit en permanence *contre* une certaine idée de l'art), et c'est parce que les *Pansies* ne ressemblent pas à « de la poésie » qu'elles ont une chance d'exister comme poèmes.

En même temps ces *Pansies* sont des pensées, Lawrence ne cesse de le répéter. Certes, lire une pensée-poème, c'est bien lire de façon à ce que le phrasé l'emporte sur la phrase, le rythme sur la syntaxe, l'élément « poétique » sur la logique des phrases. Mais il s'agit en même temps de lire *des pensées*, et de se dégager d'une lecture purement « esthétique » qui négligerait le contenu propositionnel. Lawrence cherche-t-il alors à « réconcilier » l'utile et l'agréable, comme les auteurs de fables ou d'apologues, contre une conception de « l'art pour l'art » trop résolument détachée de tout contenu de sagesse ? Une formule, pourtant, va à l'encontre de cette hypothèse. Lawrence reproche en effet à Pascal, dans une préface aux *Pansies*, d'être trop attaché à l'*utilité*, détruisant ainsi le plaisir que l'on pourrait trouver à le lire. Il critique ainsi « *those slightly didactic opinions and slices of wisdom [...] of Pascal's Pensées or La Bruyère's Caractères*⁴³³ ». Les commentateurs n'ont pas manqué de remarquer que la critique du « didactisme » était paradoxale de la part d'un auteur qui n'hésite pas à prêcher lui-même sans vergogne : (« Lawrence est parfois enclin à emprunter la voix didactique d'un prêcheur, notamment dans *Pansies* et *More Pansies* où il se livre à des vitupérations sur l'état du monde moderne⁴³⁴ »). On pourrait ajouter que « didactisme » semble un terme bien mal choisi pour rendre compte de la

⁴³¹ DHL, L7, p.64.

⁴³² Henri Meschonnic, *Le Rythme et la Lumière*, Odile Jacob, ed. électronique, 2000.

⁴³³ DHL, « Introduction to the Unexpurgated Edition of *Pansies* (1929) », CP, p.624.

⁴³⁴ Elise Brault, *Le « Je » et ses masques dans la poésie de D.H.Lawrence*, Editions de Valenciennes, p.269.

dimension mondaine de l'expression de Pascal et La Bruyère, lesquels s'opposent précisément, par une recherche de grâce et d'élégance formelle, au style savant ou scolaire, bien plus justement susceptible d'apparaître comme « didactique ». La grâce du français des *Pensées* de Pascal a sans doute échappée à Lawrence (Roland Barthes y voyait le plus bel exemple de prose française ayant jamais existé) - mais l'important est de comprendre ce qu'il leur reproche, même si c'est injustement. Or Lawrence précise que le « didactisme » pose problème dans toute pensée en prose : « *there is a didactic element about prose thoughts which make them repellent, slightly bullying*⁴³⁵ ». À s'en tenir à la dimension logico-syntaxique d'un discours, tout apparaît trop explicite, trop brutal. La poéticité (l'utilisation des images, l'importance conférée à la prosodie et au rythme) permet en revanche de faire accéder le lecteur, d'une manière oblique, à un régime de signification moins explicite : la *signifiante* du texte plutôt que son *sens*. On peut alors définir le didactisme comme un type de discours qui se donne à lire avant tout comme un *sens*, c'est-à-dire comme un *contenu propositionnel explicite*. La grâce des moralistes français n'ôte rien au fait qu'ils cherchent à être lus littéralement. À cette contrainte du sens il faudrait alors opposer l'insinuation poétique de la prosodie et du rythme, une forme de signification *indirecte*. Il s'agit de déceler « sous le langage parlé, sous ses énoncés et son bruit sagement ordonnés à des significations toutes faites, un langage opérant ou parlant dont les mots vivent d'une vie sourde comme les animaux des grandes profondeurs, s'unissent et se séparent comme l'exige leur signification latérale ou indirecte⁴³⁶ ». Mais tout cela n'est encore que métaphore, et il faut aller autant que possible au-delà des métaphores, pour comprendre comment fonctionne la poéticité du discours du point de vue de la pensée, ou encore se demander *ce que le langage poétique fait à la pensée*.

Là où la dimension poétique est réduite au minimum, comme Lawrence semble supposer que c'est le cas chez les penseurs en prose, le sens est trop direct, blessant moins par ce qu'il dit que par ce qu'il occulte en disant ce qu'il dit comme il le dit. Les pensées des moralistes ou les aphorismes philosophiques font appel à la logique, à la compréhension intellectuelle. Mais plus elles sont vraies et indubitables plus elles donnent l'impression de manquer l'essentiel. Lawrence discute une formule de Bacon : « *'He who hath wife and children hath given hostages to fortune*⁴³⁷. *'There is a thought well put; but it immediately irritates by its assertiveness. It applies too direct to actual practical life. If it were put into poetry it wouldn't nag at us so practically. We*

⁴³⁵ DHL, « Foreword to the Unexpurgated Edition of *Pansies* (1929) », CP, p.627.

⁴³⁶ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Gallimard, 1969, p.123.

⁴³⁷ La formule exacte est « *He that hath wife etc.* » Elle provient de Francis Bacon, « Of Marriage and Single Life », 1597.

*don't want to be nagged at*⁴³⁸ ». L'exemple est tiré d'un essai de Francis Bacon, qui n'a que peu de chose à voir avec les fragments de Pascal ou les remarques des moralistes français, puisqu'il s'agit d'un essai en prose continue. Mais la formule isolée de son contexte résonne comme un morceau de sagesse populaire, avec l'impression d'éternité qui s'y attache et qui déplaît tant à Lawrence. Le verbe *to nag at somebody* est remarquable puisqu'il concerne aussi bien les pensées (on dit qu'une pensée tараude quelqu'un : « *a thought nags at somebody* ») que les sentiments (l'inquiétude ou le doute qui habitent ou travaillent quelqu'un : « *the worries that nag at every parent* »). Quel est le problème avec la formule de Bacon ? Quelle est donc la différence entre une pensée bien articulée (« *a thought well put* ») et une *pansy* ? Lawrence serait-il simplement un amoureux des formules mystiques obscures, et un ennemi farouche de la clarté logique ?

La raison qu'il donne de son refus des pensées philosophiques laisse rêveur : elles s'appliqueraient trop directement à la « vie pratique ». C'est peut-être vrai à la rigueur des notes de Marc-Aurèle, mais beaucoup moins des *Pensées* de Pascal. Il suffit de songer aux remarques sur l'esprit géométrique et l'esprit de finesse pour demeurer perplexe quant à la visée immédiatement pratique d'une telle pensée. Mais peut-être la critique porte-t-elle moins sur la dimension pratique des pensées, que sur la manière dont elles peuvent être « appliquées » à la vie pratique. Ce ne serait pas la finalité pratique qui poserait problème, mais une certaine *continuité* entre ce qu'elles signifient et la vie pratique. Une pensée, autrement dit, devrait rompre avec l'ordinaire, et peut-être avant tout avec *une certaine manière ordinaire de dire*, qui privilégie le dit sur le dire, l'énoncé sur l'énonciation, le contenu sur la manière. La philosophie négligerait, en somme, le travail du verbe.

Le reproche demeure malgré tout curieux dans sa formulation, et sans doute faut-il éviter de le charger d'une importance considérable. Car la philosophie s'entend, aussi bien que la poésie, à mettre à distance la « vie pratique » (on lui reproche plus généralement de perdre de vue la « vie pratique »). Mais le discours philosophique prétend, comme le langage courant et à la différence du langage poétique, s'épuiser dans un « contenu » de pensée, idéalement parfaitement univoque et logiquement désambigué. C'est l'insistance sur l'énoncé, sur le contenu propositionnel, qui pose problème. Les formes brèves, qu'elles soient philosophiques ou morales, laissent trop peu de place à l'énonciation, trop peu de place à l'épaisseur de la langue, à tout ce qui constitue justement la « fonction poétique⁴³⁹ » du langage. Sans un souci particulier

⁴³⁸ DHL, « Foreword... », p.627.

⁴³⁹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Points, 1970, chapitre 11 (« Linguistique et poétique »). Il

apporté à l'énonciation, la pensée ne peut que dégénérer et devenir un ensemble d'arguments, d'énoncés ou de propositions logiquement articulées. Une telle pensée manque, pour Lawrence, une dimension essentielle de la signification.

Qu'est-ce que la « forme poétique » peut bien apporter à la pensée ? Il n'y a rien de nouveau à produire des pensées en vers - c'était déjà le cas de Parménide ou de Lucrèce par exemple. Mais cela ne nous dit rien de l'avantage (si l'avantageux est ici une catégorie pertinente) qu'il peut y avoir à exprimer une pensée en vers. Lucrèce cherche-t-il à dramatiser les conceptions d'Épicure (qui aurait par ailleurs recommandé à un disciple de fuir les « incantations des sirènes de la poésie »), en les présentant, dans le *De Natura Rerum*, en 7400 hexamètres dactyliques ? Y a-t-il une visée pédagogique à utiliser « le doux miel de la poésie » ? Qu'est-ce que le poème apporte à la pensée ? Qu'il lui ôte quelque chose apparaît comme une évidence : perte de clarté, de distinction, usage abusif des métaphores et des tournures obscures, intuitions difficilement partageables, métaphores prises pour les arguments, mouvements du cœur pris pour des preuves, la liste est loin d'être exhaustive. Plus grave encore : le poème n'est pas un discours *objectif*. C'est pour cette raison que Martial Guérault allait jusqu'à exclure Nietzsche de l'histoire de la philosophie⁴⁴⁰.

On peut toutefois faire de cette « impuissance » supposée à atteindre l'objectivité une force singulière de la poésie. La pensée poétique est peut-être intéressante précisément parce qu'elle signifie autrement que la pensée philosophique : parce qu'elle est une *pensée poétique*.

3.3. Une pensée poétique

3.3.1. La signifiante contre le sens

Henri Meschonnic proposait de distinguer, en reprenant une expression de Benveniste, la *signifiante* d'un poème du *sens* contenu dans les propositions qui le constituent⁴⁴¹. La

n'est pas certain que le terme de « fonction » soit le mieux choisi pour désigner ce qui est en question.

⁴⁴⁰ Cette information est donnée dans la leçon inaugurale de François Récanati au Collège de France, janvier 2020. Nous n'avons pas retrouvé le texte dans lequel Martial Guérault affirme cela (mais en revanche une analyse des « trois transformations » au début du Zarathoustra, dans *Cahiers de Royaumont. Nietzsche, Gilles Deleuze* (dir.), Les éditions de Minuit, 1966. La critique de Nietzsche n'est donc pas inséparable d'un effort de lecture et d'interprétation.

⁴⁴¹ L'expression « signifiante » se trouve dans Benveniste à propos de l'œuvre d'art, Cf. « Sémiologie de la langue », *Problèmes de linguistique générale* II, Gallimard, 1974, p.51 : « La signifiante de l'art ne renvoie donc

signifiante désignerait une *capacité spécifique de signifier*. On trouverait à l'œuvre dans un poème un mode de signification irréductible au contenu propositionnel, et pour cette raison inséparable de son énonciation singulière. Deux dimensions sont à distinguer : d'une part le sens, logico-syntaxique, de l'autre la signifiante, liée à la fonction *poétique* du langage et suscitée par différentes dimensions langagières comme la prosodie ou le rythme. Un poème peut de ce point de vue « ne pas présenter un sens manifeste sans pour autant cesser de signifier, d'avoir une signification (Rimbaud, en 1871, présentait son poème « Le cœur volé » à Georges Izambard en précisant : « ça ne veut pas rien dire »)⁴⁴² ». Le poème signifie sans que l'on puisse lui assigner un sens défini, ou plutôt (parce qu'il est toujours possible d'interpréter un poème) sans qu'un sens défini n'épuise sa signification au point de rendre sa lecture superflue. Le poème « ne veut pas rien dire », c'est-à-dire qu'il n'est pas insensé, sans que l'on puisse lui assigner *un* sens déterminé et définitif.

Les *Pansies*, en tant que pensées-poèmes, pourraient être envisagées comme une tentative de synthétiser les deux niveaux de la phrase et du phrasé, du sens et de la signifiante poétique. Une *pansy* troublerait la saisie immédiate et explicite du sens par des effets poétiques de signifiante, mais en même temps maintiendrait un niveau de sens grammatical et syntaxique suffisant pour ne pas basculer dans ce qui serait un poème et non plus une *pansy*. La même question se poserait par exemple à propos du *Poème* de Parménide, du *Zarathoustra* de Nietzsche ou de *Aus der Erfahrung des Denken* de Heidegger, « qui prend l'allure d'un petit recueil poétique de pensées⁴⁴³ ».

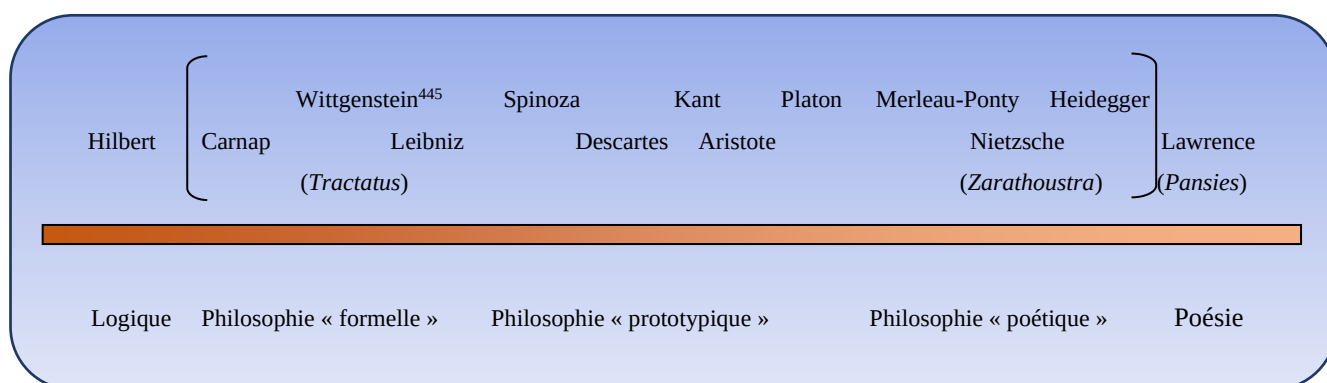
À l'opposé de ces tentatives on trouverait des philosophies qui tenteraient de minimiser le plus possible l'épaisseur « poétique » du langage, en produisant des discours inspirés par le modèle des langues formelles. On trouverait alors des textes comme ceux de Carnap ou du *Tractatus* de Wittgenstein, qui posent la question de leur statut au sein de l'espace philosophique⁴⁴⁴. Nous avons figuré, un peu naïvement, la situation de quelques philosophes sur l'axe ci-dessous, en précisant des noms d'œuvre quand cela semblait particulièrement important :

jamais à une convention identiquement reçue entre partenaires. Il faut en découvrir chaque fois les termes, qui sont illimités en nombre, imprévisibles en nature, donc à réinventer pour chaque œuvre». Henri Meschonnic, *Critique du Rythme*, Verdier poche, 2009, p.72, note 4 : « je donne une valeur propre à la poétique au terme *signifiante*, par rapport à celle que lui donnait Benveniste de « propriété de signifier » ».

⁴⁴² Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, op.cit., II, 1 (« Comment signifie un poème ? »). Armand Colin, Edition électronique, 2016.

⁴⁴³ Fernand Couturier, art.cit., p.580

⁴⁴⁴ Deleuze affirme par exemple dans l'*Abécédaire* (lettre W) que le *Tractatus* n'est tout simplement « pas de la philosophie ».



Représentation schématique de la fonction « poétique » du langage chez différents penseurs, à gauche la « poéticité » est réduite au minimum (formalisme mathématique), à droite elle l'emporte progressivement sur le régime logique du « sens ». Les Pansies apparaissent à la limite entre la poésie et les formes les plus « poétiques » de la philosophie.

Si on peut réserver le terme de *philosophie* à ce qui n'est ni une entreprise de formalisation, ni un texte poétique, la notion de *pensée* peut à bon droit être bien plus englobante. De sorte qu'il est possible de dire à la fois que les *Pansies* ne sont *pas* de la philosophie (même « poétique »), mais que pour autant *de la pensée* est bien à l'œuvre en elles, ce qui justifie de s'interroger sur le statut original de cette pensée.

Bien des poèmes mettent en œuvre de la pensée, mais dans les *Pansies* les idées affleurent jusqu'à passer parfois au premier plan, ce qui est beaucoup plus rare dans l'univers poétique traditionnel. Lockwood va jusqu'à affirmer que l'idée l'emporte, dans les *Pansies*, sur la valeur poétique : « *Where Pansies differs is not in the admission of ideas into the poetry, but in the fact that there, for the first time, we find these thought explicitly given precedence above the poetry*⁴⁴⁶ ». En même temps le même Lockwood refuse de voir, malgré les recommandations de Lawrence, les *Pansies* comme de véritables pensées : « *Pansies is not thought, but 'thoughts'*,

⁴⁴⁵ Le cas de Wittgenstein est particulièrement ambigu, et bien que le *Tractatus* se situe dans une recherche de l'univocité du discours et une critique systématique de l'ambiguïté « métaphysique », il serait naïf d'imaginer Wittgenstein en thuréféraire du formalisme mathématique. Dieter Bimbacher, dans « Wittgenstein et la musique », *Revue philosophique de Louvain*, 2000, écrit ainsi p.573 : « En tant qu'auteur d'une œuvre philosophique, Wittgenstein se caractérise par sa *musicalité*. La plupart de ses remarques, et pas seulement celles qui étaient destinées à la publication, sont écrites avec une grande sensibilité musicale à l'égard de la cadence et du rythme des mots. On peut dire qu'elles sont *composées*. Certaines phrases de Wittgenstein ont une qualité lyrique, quasi-schubertienne. » Il cite également cette formule : « je pense avoir résumé ma position à l'égard de la philosophie en disant qu'à proprement parler il n'y aurait qu'à la composer (*dichten*) » (cité p.574).

⁴⁴⁶ M.J. Lockwood, *A Study of the Poems of D. H. Lawrence – Thinking in Poetry*, Palgrave Macmillan, 1987, p.146.

*and as such it is committed to no unity of idea and no message*⁴⁴⁷ ». Aucune *pansy* ne tiendrait son unité d'un concept, et le « message », c'est-à-dire le contenu propositionnel, ne serait jamais le principe fondamental permettant de comprendre l'économie du texte. Si les *Pansies* sont des « pensées », c'est le sens des guillemets qu'il convient ici d'interroger, tout en se rappelant que Lawrence utilise bien les guillemets pour parler de sa « philosophie », mais qu'il évoque sa pensée sans guillemets.

Les effets poétiques des *Pansies*, sur lesquels nous allons revenir, ne font pas disparaître le sens propositionnel (logique, grammatical), mais se contentent de le faire passer « en sourdine »⁴⁴⁸. Un sens logico-syntaxique est bien présent, qui rappelle les réflexions notées à la volée au cours d'une journée. Mais en même temps ce sens est constamment *doublé* (au double sens d'une doublure et d'un dépassement) par des effets de signification singuliers, qui ne seraient pas des ajouts purement esthétiques mais des composants essentiels sans lesquels les pensées seraient, du point de vue de Lawrence en tout cas, incomplètes.

Plusieurs éléments sont à analyser de ce point de vue dans les *Pansies* : i) un certain rapport aux images, ii) la typographie, iii) la ponctuation, iv) la prosodie, v) l'accentuation, vi) les rythmes.

3.3.2. Rôle et fonction des images

Il est bien connu que la pensée philosophique, en particulier dans ses traditions rationalistes, est inséparable d'une certaine méfiance vis-à-vis des images et de « l'imagination » en général. Cette attitude soupçonneuse vient en premier lieu de ce que l'imagination est supposée impuissante à saisir certaines réalités, qui peuvent en revanche être *conçues* clairement par l'intellect. Descartes distingue ainsi strictement les pouvoirs de l'entendement et ceux de l'imagination, ou l'acte d'imaginer de celui de concevoir. Dans la seconde *Méditation*, il souligne l'impuissance de l'imagination à rendre compte avec précision d'une figure comme le chiliogone (polygone à mille côté), alors que sa conception ne fait pas problème.

[...] je remarque premièrement la différence qui est entre l'imagination et la pure intellection ou conception. Par exemple, lorsque j'imagine un triangle, je ne le conçois pas seulement comme une figure composée et comprise de trois lignes, mais outre cela je considère ces trois lignes comme

⁴⁴⁷ id., p.155.

⁴⁴⁸ Jakobson, *art.cit.*, p.27 : « En général, les mots étrangers sont très employés en poésie, car leur constitution phonique surprend, alors que *leur sens reste en sourdine* » (nous soulignons).

présentes par la force et l'application intérieure de mon esprit ; et c'est proprement ce que j'appelle imaginer. Que si je veux penser à un chiliogone, je conçois bien à la vérité que c'est une figure composée de mille côtés, aussi facilement que je conçois qu'un triangle est une figure composée de trois côtés seulement, mais je ne puis pas imaginer les mille côtés d'un chiliogone, comme je fais les trois d'un triangle, ni pour ainsi dire, les regarder comme présents avec les yeux de mon esprit. Et quoique suivant la coutume que j'ai de me servir toujours de mon imagination, lorsque je pense aux choses corporelles, il arrive qu'en concevant un chiliogone, je me représente confusément quelque figure, toutefois il est très évident que cette figure n'est point un chiliogone, puisqu'elle ne diffère nullement de celle que je me représenterais, si je pensais à un myriagone, ou à quelque autre figure de beaucoup de côtés ; et qu'elle ne sert en aucune façon à découvrir les propriétés qui font la différence du chiliogone d'avec les autres polygones.

Que s'il est question de considérer un pentagone, il est bien vrai que je puis concevoir sa figure, aussi bien que celle d'un chiliogone, sans le secours de l'imagination ; mais je la puis aussi imaginer en appliquant l'attention de mon esprit à chacun de ses cinq côtés, et tout ensemble à l'aire, ou à l'espace qu'ils renferment. Ainsi je connais clairement que j'ai besoin d'une particulière contention d'esprit pour imaginer, de laquelle je ne me sers point pour concevoir ; et cette particulière contention d'esprit montre évidemment la différence qui est entre l'imagination et l'intellection ou conception pure⁴⁴⁹.

Si on suit le point de vue adopté dans ce texte, l'imagination apparaît comme un facteur limitant, un obstacle à la pureté de la compréhension intellectuelle. Concrètement, la pensée pourra bien mobiliser des images, des exemples notamment, pour éclaircir ce qu'elle cherche à concevoir, mais lorsqu'elle s'attachera à penser les réalités les plus difficiles, elle devra le faire sans s'appuyer sur des images. Platon considérait déjà la réflexion imagée comme un préambule à une pensée dialectique dégagée de l'appui des figures⁴⁵⁰. Le modèle de la pensée philosophique est une compréhension purement intellectuelle (comme en témoigne encore chez Kant le rêve d'une « intuition intellectuelle » inaccessible aux humains). Pour la pensée abstraite considérée dans sa « pureté », l'assistance de l'imagination est au mieux inutile, au pire fortement nuisible (une hypothèse psychologique contemporaine relève, à propos de la « contention d'esprit » évoquée par Descartes, un usage important de ressources cognitives. « Imaginer » empêcherait d'investir pleinement son attention ailleurs, notamment sur des arguments). Pour penser clairement quelque chose, il n'est pas besoin de se le figurer, et il est peut-être même nécessaire, dans certains cas, de renoncer à essayer de le faire. La pensée la plus pure tente d'aller au-delà de l'espace théorique où l'imagination la cantonne. Développer sa capacité à raisonner, ce serait alors se libérer du règne de l'image, pour passer d'une *vision sensible* à une *vision de l'esprit*, que Descartes nomme, en se référant explicitement à sa racine latine : intuition. La puissance singulière de la pensée rationnelle viendrait de cet affranchissement vis-à-vis des limites qui frappent l'imagination, cette « contention de l'esprit » (*animi contentione*) nécessaire pour

⁴⁴⁹ Descartes, *Méditations métaphysiques*, VI, Edition Jean-Marie Beyssade, GF, 2014.

⁴⁵⁰ Platon, *La République*, VI, 509c-511e.

imaginer. L'esprit qui conçoit n'a pas à se limiter aux bornes de ce qu'il est capable de se figurer, ni à se « tendre » vers (*con-tendere*) ce qu'il est incapable d'embrasser par l'imagination. Il est facile de *concevoir* un milliard d'unités, mais difficile, voire impossible à un esprit fini, de les *imaginer* avec précision.

Mais l'imagination, comprise comme faculté de produire, reproduire et comparer des images, n'est pas seulement une faculté incapable de suivre la « pure intellection » dans ses conceptions abstraites. Elle n'oppose pas seulement une résistance *passive* aux conceptions intellectuelles, elle fait également *activement* obstacle à la raison. Les remarques de Pascal (inspirées de Montaigne) à ce propos sont décisives :

Le plus grand philosophe du monde sur une planche plus large qu'il ne faut, s'il y a au-dessous un précipice, quoique sa raison le convainque de sa sûreté, son imagination prévaudra. Plusieurs n'en sauraient soutenir la pensée sans pâlir et suer. Qui dispense la réputation, qui donne le respect et la vénération aux personnes, aux ouvrages, aux lois, aux grands, sinon cette faculté imaginative ? [...] la raison a été obligée de céder, et la plus sage prend pour ses principes ceux que l'imagination des hommes a témérairement introduits en chaque lieu⁴⁵¹.

Dans ce cadre rationaliste, l'imagination est posée comme l'adversaire qui trouble la pensée raisonnable, la dévie de sa marche réglée, la pousse vers l'erreur ou l'illusion. Elle est « cette faculté trompeuse, qui semble nous être donnée exprès pour nous induire à une erreur nécessaire » comme écrit encore Pascal. *L'image pose problème à la pensée*, non seulement par son impuissance à figurer certaines réalités abstraites, mais aussi et surtout par les *biais* qu'elle induit dans l'esprit. L'image trouble la pensée, l'éloigne de la pureté du concept. C'est pourquoi les philosophes invitent, selon une tradition solidement établie, à se méfier des images par une élimination des « mirages iconiques⁴⁵² ». C'est une question de savoir jusqu'où il est possible d'y parvenir, notamment du fait que la langue dans laquelle les philosophes expriment leurs pensées demeure éminemment métaphorique. Mais justement l'effort proprement philosophique de clarification des énoncés vise à éliminer les métaphores qui demeurent ininterrogées. Même pour les philosophes du « langage ordinaire », la tâche proprement philosophique ne peut consister à jouer de métaphores, mais tout au plus à interroger l'*usage* de certaines d'entre elles. Dans tous les cas ce serait par une forme d'*ascèse* ou de « dé-figuration » que la pensée pourrait progresser, en prenant ses distances vis-à-vis du pouvoir dangereux et fascinant des images.

⁴⁵¹ Blaise Pascal, *Pensées*, Fragment *Vanité* n°31 / 38. URL : <https://www.penseesdepascal.fr/Vanite/Vanite31-moderne.php>

⁴⁵² Cornélius Crowley, « Le motif philosophique et sa mise à l'épreuve », *Littérature et philosophie*, éd. A. Tomiche et P. Zard, Artois Presse Université, 2002, p.48.

On peut toutefois opposer à cet idéal d'être un vœu pieu plutôt qu'un projet solide. En dehors du cadre très particulier des systèmes formels, l'usage de la langue est toujours métaphorique, et même le penseur le plus farouchement rationaliste ne peut s'y soustraire. Le texte de Descartes lui-même n'échappe pas à cette règle, sollicitant à plusieurs reprises une métaphore visuelle pour décrire le fonctionnement de l'esprit (« pour ainsi dire, les regarder comme présents avec les yeux de mon esprit »). Entre la pensée et l'image (aussi bien l'image mentale que l'image discursive), le rapport est moins clair et plus troublant qu'il peut sembler d'abord.

3.3.3 Nietzsche, Lawrence et les images dans le discours

Nietzsche témoigne de cette ambiguïté dans un aphorisme tiré du *Voyageur et son ombre* :

Contre images et métaphores. – Par les images (*Bilder*) et les métaphores (*Gleichnisse*⁴⁵³), on persuade, mais on ne démontre pas. C'est pourquoi on a, à l'intérieur de la science, une telle crainte des images et des métaphores ; là on ne veut justement pas ce qui persuade, ce qui rend croyable et on exige plutôt la froide méfiance, ne serait-ce que par le style et les murs nus : car la méfiance est la pierre de touche pour l'or de la certitude⁴⁵⁴.

Une contradiction pragmatique est facilement décelable dans ce passage : Nietzsche critique l'usage des images tout en utilisant trois images successives (la « froide méfiance », « les murs nus », « l'or de la certitude »). Comme le note une commentatrice, le recours à l'image dans ce contexte produit un effet sur la thèse elle-même : « la thèse de départ reçoit à coup sûr un autre éclairage et se trouve comme mise entre guillemets⁴⁵⁵ ». Ce jeu entre l'énoncé et l'énonciation, entre le *dire* et le *dit*, que l'on trouve dans cet aphorisme de Nietzsche, permet de souligner le paradoxe du rejet des images par la pensée philosophique : en critiquant le recours aux images à l'aide d'images, Nietzsche révèle la difficulté de toute position qui prétendrait s'affranchir du règne de l'image. Ce que pointe l'aphorisme, ce n'est ni la faiblesse des images, ni leur puissance secrète, mais leur caractère *problématique* quant à la pensée. Une position étroitement

⁴⁵³ Monique Dixsaut souligne le fait que le terme polysémique *Gleichniss* est difficilement traduisible. Il a d'abord désigné les paraboles de la Bible, puis a signifié image, comparaison, symbole, allégorie, analogie, métaphore. C'est le terme utilisé par Goethe dans la formule célèbre : « Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis » (« Toute chose périssable / Est symbole seulement »).

⁴⁵⁴ Nietzsche, *Le voyageur et son ombre*, §145, cité par Monique Dixsaut, *Nietzsche par-delà les antinomies*, Editions de la transparence, 2006, p.171.

⁴⁵⁵ Nietzsche, *Œuvres Complètes, I*, « Essai d'autocritique », §3, p.27-28, cité par Monique Dixsaut, « Platon, Nietzsche et les images », Editions de l'Université de Dijon, 2005.

rationaliste, qui prétendrait refuser tout uniment les images, serait naïve, car le langage humain est perpétuellement traversé et habité par des images. S'adonner au contraire à l'empire des images jusqu'à faire de l'imagination cette « reine des facultés » dont parlait Baudelaire est sans doute trop lui accorder du point de vue d'une pensée qui conserve une certaine attache aux exigences logiques d'articulation et de justification du discours. La position de Nietzsche est intéressante parce qu'elle permet d'éviter l'alternative entre une confiance aveugle et une méfiance radicale envers les images. Il s'agit d'inciter le penseur à prendre conscience de la puissance des images, non pour s'en garder à tout prix (ce qui serait faire preuve d'une crainte exagérée, dont Nietzsche reproche justement aux savants de faire preuve), mais pour éviter de se laisser prendre aux effets métaphoriques sans y être préparé. Nietzsche envisage ainsi la possibilité d'une pensée réflexive, qui accepterait de se laisser entraîner par le caractère illogique ou passionnel des images *à condition de conserver une certaine lucidité sur cette influence*. La pensée se caractériserait alors par une cette *lucidité réflexive* concernant la puissance des images, sans en faire une source de désespoir quant à la puissance de la raison. Les images ne seraient pas l'*Autre* de la pensée puisqu'elles sont inséparables de l'usage du langage. C'est pourquoi il faudrait faire quelquefois *contre* elles, mais aussi souvent *avec* elles.

Quinze ans après la publication de *La naissance de la tragédie* (1872), Nietzsche écrit qu'il s'agit d'« un livre impossible [...] hérissé d'images forcenées, incohérentes [...] manquant de l'exigence d'une logique impeccable, très convaincu et, pour cette raison, se dispensant de fournir des preuves, doutant même qu'il convienne de prouver⁴⁵⁶ ». Ces remarques pourraient facilement s'appliquer à Lawrence, notamment concernant l'enflure rhétorique, si présente dans les essais théoriques, ou encore l'absence d'effort pour prouver ses affirmations (il déclare sans ambages dans la préface de *Fantasia of the Unconscious* : « *I really don't want to convince anybody. It is quite in opposition to my whole nature*⁴⁵⁷ »). De Lawrence aussi on pourrait dire qu'il est « très convaincu et, pour cette raison, se dispensant de fournir des preuves ». Mais la tension entre pensée rationnelle et utilisation des images dans le langage apparaît lorsqu'on prend au sérieux une autre remarque, dans le même texte de Nietzsche et toujours à propos de *La Naissance de la tragédie*. Nietzsche se fait en effet le reproche de n'avoir *pas osé chanter plutôt que parler*. La faiblesse logique n'est donc pas surmontable en excluant plus systématiquement tout recours aux images, mais plutôt en *assumant* cet usage, en produisant des métaphores tout en sachant qu'elles (ne) sont (que) des images. « Nietzsche n'a pas plus la religion de l'image et

⁴⁵⁶ Nietzsche, « Essai d'autocritique », Points, trad. Marc de Launay, 1999.

⁴⁵⁷ DHL, *Fantasia of the Unconscious*, CUP, p.62.

de la métaphore que celle de la logique et du concept⁴⁵⁸ ». De même les *Pansies* n'ont pas le rapport à l'image des textes poétiques ordinaires, puisque l'image ne se substitue pas purement et simplement au concept (ce pourquoi Lawrence est justifié à déclarer qu'elles ne sont pas de la poésie mais de la pensée), mais en même temps Lawrence ne témoigne pas d'une méfiance systématique vis-à-vis des images comme le font de nombreux philosophes.

L'équilibre entre les exigences *logiques* et les exigences *poétiques* n'a rien d'évident. Lorsque Nietzsche fait dire à Zarathoustra que « les poètes mentent trop », la formule lui est attribuée par un disciple, qui se souvient lui avoir entendu prononcer dans le passé. Zarathoustra refuse d'abord de reprendre la formule à son compte, puis ajoute dans une formule *en vers* : « Mais Zarathoustra lui aussi est un poète. / Crois-tu donc qu'en cela il ait dit la vérité ? Pourquoi le crois-tu⁴⁵⁹ ? » Reprenant ensuite la formule *au conditionnel*, il ajoute : « en admettant que quelqu'un dise sérieusement que les poètes mentent trop : il aurait raison, — nous mentons trop. » Tout se passe comme si la vérité était, dans ce cas précis, tributaire d'un contexte énonciatif particulier, comme si elle risquait de devenir fausse à s'incarner dans un énoncé clair et univoque. Certains énoncés sont vrais lorsque Zarathoustra les prononce, mais deviennent faux lorsque c'est son « bouffon » qui les répète, ou ses animaux qui en font des « rengaines ». « Les poètes mentent trop » n'est pas un énoncé universellement vrai, puisqu'il a pour condition de validité un certain type d'énonciation, en particulier le fait d'être prononcé par un poète, c'est-à-dire quelqu'un capable de rendre justice à ce que peut un poème. « Les poètes mentent trop » n'est pas une condamnation de la poésie, puisque Zarathoustra lui-même affirme être un poète⁴⁶⁰, et qu'il l'énonce dans un texte en vers truffé d'images (toute la critique adressée aux poètes sera d'ailleurs imagée et présentée comme un « symbole »). Il faut dire à la fois que la poésie est nécessaire *et* qu'elle est illusoire, qu'elle est source de vérité *et* d'erreur. Les deux parties de l'énoncé, qui paraissent contradictoires, sont en réalité complémentaires, à tel point que l'une ne peut être vraie sans l'autre. C'est *parce que* le poète a conscience de la puissance du faux qu'il ne se laisse pas prendre à une conception trop étroitement rationaliste de la connaissance et de la pensée ; mais c'est parce qu'il a une posture critique et réflexive vis-à-vis

⁴⁵⁸ Dixsaut, *art.cit.*, p.17-18.

⁴⁵⁹ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, « Des poètes », trad. G. Blanquis, ed. P. Mathias, GF-Flammarion, 2013.

⁴⁶⁰ On songe à La Fontaine affirmant dans *Contre ceux qui ont le goût difficile* (Fables, II, 1) que, même infiniment plus doué, il continuerait à « mentir » en vers (Quand j'aurais, en naissant, reçu de Calliope / Les dons qu'à ses amants cette muse a promis, / Je les consacrerai aux mensonges d'Esopé ; / Le mensonge et les vers de tout temps sont amis ».

de son « inspiration » poétique que le penseur a une chance de dire la vérité et de ne pas « falsifier son vin⁴⁶¹ ».

Les images permettent également d'intégrer une forme originale de pluralité dans le discours, que l'analyse logique des contenus propositionnels rend impossible ou fautive. En effet « les images n'obéissent pas au principe d'identité et ne sont pas soumises au principe de contradiction : elles se configurent⁴⁶² ». La force des images vient de cette possibilité d'être configurées (Freud a bien remarqué le caractère logiquement « contradictoire » de certaines images de rêve⁴⁶³, toute l'analyse du « processus primaire » ayant pour but de reconstituer la « logique » singulière de l'inconscient, en vertu de laquelle les « traces mnésiques », imagées, sont utilisées par un désir (*Wunsch*) pour constituer, au moins dans le cas du rêve, un « rébus »). Les arguments s'enchaînent selon un ordre des raisons, respectant une logique syntaxique discontinue (l'implication étant l'élément décisif permettant de passer d'une « étape » à une autre). Les images se répondent autrement, à un autre niveau, continu ou « suprasegmental », comme d'autres caractères participant à la « poéticité » du discours : typographie, ponctuation, prosodie. La prise en compte de cette autre dimension du discours implique, du point de vue de la philosophie, de réévaluer l'intérêt des images pour la pensée, de reconnaître par exemple que « l'image est le moyen de nouer des relations entre des catégories que le rationalisme maintient séparées, produisant ainsi une autre forme de pensée⁴⁶⁴ ». L'image, dans la philosophie classique, sert surtout à *illustrer* une idée (ainsi l'image de la chaîne chez Descartes, pour illustrer le mouvement déductif⁴⁶⁵, ou les remarques de Kant au début de la première *Critique*, expliquant qu'il avait renoncé aux exemples de peur d'être trop long⁴⁶⁶, comme si les exemples étaient, au fond, accessoires au contenu de pensée, de simples illustrations données à des fins pédagogiques). Chez Lawrence l'image (comme figure *discursive*, il s'agit bien d'une image *dans le langage*, même si l'intérêt de Lawrence pour le dessin et la peinture l'a conduit à exposer des tableaux à Londres et à New-York) participe activement à la construction de la pensée, et en est proprement inséparable. Il n'y a pas *d'abord* une pensée abstraite que l'on figure *après-coup* pour l'illustrer. L'image n'entretient pas toujours, si elle le fait jamais, un rapport aussi extrinsèque avec l'idée. Dans la conception de la pensée que l'on trouve à l'œuvre chez

⁴⁶¹ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, « Les poètes », *op.cit.*

⁴⁶² Monique Dixsaut, *Nietzsche. Par-delà les antinomies*, Editions de la transparence, 2006, p.24.

⁴⁶³ Freud, *L'interprétation du rêve*, Œuvres Complètes de Freud IV, PUF, 2004.

⁴⁶⁴ Gérard Dessons, *Introduction à la lecture du poème*, *op.cit.*

⁴⁶⁵ Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, 7 : « C'est ainsi que, sans pouvoir d'une seule vue distinguer tous les anneaux d'une longue chaîne, si cependant nous avons vu l'enchaînement de ces anneaux entre eux, cela nous permettra de dire comment le premier est joint au dernier. »

⁴⁶⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. A. Renaut, GF-Flammarion, 2006.

Lawrence, et singulièrement dans la conception « poétique » de la pensée telle qu'elle se manifeste dans les *Pansies*, l'idée ne peut exister indépendamment de l'image ou des séries d'images dans lesquelles elle s'accomplit. L'image n'*illustre* pas une pensée préalable (comme dans le régime philosophique⁴⁶⁷), elle *est déjà* de la pensée, sans pour autant qu'on puisse véritablement dire que l'image se substitue à l'idée (comme c'est le cas du régime poétique). C'est cet entre-deux qu'il s'agit de réussir à penser.

Le terme même de *Pansies* est une image, qui renvoie explicitement aux fleurs. La métaphore n'est pas neuve : on la retrouve dans la bouche d'Ophélie avançant, à moitié folle, des pensées dans les mains, qu'elle présente explicitement comme des pensées : « *And there is Pansies, that's for thoughts*⁴⁶⁸ ». Mais *pansies*, note Lawrence, renvoie également au français « panser », au registre du soin, de ce qui apaise, guérit (l'étymologie n'a rien de scientifique, mais elle vient peut-être de l'usage de décoction et de sirop de pensée, courant au XIX^{ème} siècle dans la médecine traditionnelle⁴⁶⁹. L'utilisation de plantes du genre *viola* à des fins médicinales est attestée au IV^{ème} siècle avant J.C. en Grèce⁴⁷⁰) : « *the other derivation of pansy, from panser, to dress or soothe a wound ; these are my tender administrations to the mental and emotional wound we suffer from*⁴⁷¹. » Cette ambiguïté du terme, recherchée et revendiquée, peut sembler curieuse pour le logicien qui cherche avant tout à désambiguer les énoncés ordinaires, pour s'assurer d'un référent clair et d'un signifié univoque. Du point de vue du langage poétique, au contraire, la pluralisation du sens par l'accentuation des lignes métaphoriques possibles vient produire un effet global de « signifiante », fait du recouvrement et de l'interaction de différentes lignes de sens possibles. C'est parce que le terme *pansies* peut renvoyer aussi bien aux pensées, aux fleurs et au soin qu'il est fécond, puisque grâce à lui quelque chose du soin passe dans la

⁴⁶⁷ Ce point mériterait d'être nuancé, en prenant en compte non seulement les « exemples argumentatifs », qui portent l'argument plutôt qu'il ne l'illustrent, ainsi que d'autres formes de pensée en image, comme les expériences de pensée, ainsi que plus fondamentalement le rôle de l'intuition chez Descartes ou Husserl. C'est par ailleurs une question philosophique très classique (par exemple dans le *Théétète* de Platon) de savoir si la *connaissance* (et non plus la pensée) peut toujours être reconduite à la sensation.

⁴⁶⁸ Shakespeare, *Hamlet*, IV, 5. La version modernisée donne : « *there are pansies, they're for thoughts* ». D'une manière remarquable les images utilisées par Ophélie dans cette scène incarnent la vieille idée d'une parenté entre la folie et une autre forme de lucidité (comme entre l'aveuglement et la divination). Comme le remarque Laertes : « *This nonsense means more than rational speech* » (le texte original donne de manière plus concise : « *this nothing's more than matter* »). Toute la question est de savoir dans quelle mesure le parler « imagé » signifie, et comment.

⁴⁶⁹ Dictionnaire des dictionnaires de médecine français et étranger VI, Dr Fabre (dir.), « Pensée », 1841, p.227. Le sirop est notamment utilisé contre les maladies sexuellement transmissibles, et singulièrement la syphilis, que Lawrence considère comme ayant eu un impact considérable sur le développement de la culture européenne. Cf. DHL, « Introduction to these Paintings ».

⁴⁷⁰ <https://aggie-horticulture.tamu.edu/archives/parsons/flowers/pansies.html>

⁴⁷¹ DHL, « Introduction » (1929), *CP*, p.624.

conception que l'on se fait des fleurs, et quelque chose des fleurs (celles des offrandes religieuses ou des rituels d'amour et de mort) passe dans l'idée que l'on se fait du soin – et de la pensée⁴⁷². Chaque ligne métaphorique influence les autres. L'attraction sémantique permet ainsi, par ce déplacement sous-jacent, de transformer les représentations prototypiques ordinaires pour faire entrevoir la possibilité d'une pensée « guérissante » et « fleurie ». Lawrence ne laisse pas l'effet métaphorique agir sans contrôle, puisqu'il s'empresse de préciser qu'il entend ici les fleurs avec leurs racines plutôt que comme des « fleurs coupées ». Que la pensée « fleurisse » ne signifie pas qu'il faille l'identifier uniquement à un bouquet gracieux et odorant. Lawrence tient à corriger les « mauvaises » connotations, trop sentimentales, que la métaphore des fleurs pourrait induire. On peut noter que les pensées sont des fleurs « populaires⁴⁷³ » (à la différence des fleurs plus « nobles » comme les orchidées ou les lys), que l'on ne peut pas couper, c'est-à-dire séparer du terreau où elles plongent leurs racines. De même c'est pour Lawrence une erreur typique du discours philosophique que de chercher à dissimuler l'enracinement pulsionnel, émotionnel et social des pensées les plus abstraites, le « terreau » d'où elles naissent, et que le discours philosophique s'attache à faire disparaître.

Ces fleurs fournissent également l'image d'une forme alternative de masculinité (dans *Lady Chatterley's Lover*, Constance accroche des fleurs dans la tonsure du garde-chasse), à une époque où Lawrence fait face à une impuissance sexuelle due aux progrès de la tuberculose. Fleurs délicates, les pensées servent également en anglais à désigner familièrement un homosexuel (les premières utilisations du terme en ce sens datent de 1929, l'année même où Lawrence rédige les *Pansies*⁴⁷⁴). Il existe une métaphore belliqueuse de la pensée (comme « arme »), mais l'image des fleurs permet de concevoir autrement l'activité de penser, d'une manière plus relationnelle ou plus « féminine ».

⁴⁷² Frédéric Worms propose de faire de « penser à quelqu'un » le modèle de la pensée, permettant ainsi d'articuler les réflexions sur le *care* au problème de la pensée. Frédéric Worms, *Penser à quelqu'un*, Babelio, 2014.

⁴⁷³ Department of Horticultural Sciences of the University of Texas. « *In an 1888 mail-order catalog, the pansy is described as "The most popular of all flowers grown from seed--our sales exceeding one hundred thousand packets a year." That's a lot of pansy seed, even in today's market.* » URL : <https://aggie-horticulture.tamu.edu/archives/parsons/flowers/pansies.html>

⁴⁷⁴ Online Etymology Dictionary : « Meaning "effeminate homosexual man" is recorded by 1929 ». <https://www.etymonline.com/search?q=pansy>. On peut imaginer que le terme ait circulé oralement avant cette date, et que Lawrence a pu en avoir connaissance. Le thème de la masculinité est omniprésent chez Lawrence, et si la réalité d'une pratique homosexuelle reste discutée et incertaine, on trouve dans les textes des formes très explicites d'homoérotisme. Lawrence était un enfant fragile, qui jouait avec les filles et se faisait appeler « sissy » dans la cour d'école. La question de la (ou des) masculinité(s) fournit un axe d'étude repéré par de nombreux commentateurs.

3.3.4. La pensée « rotative » de l'*Apocalypse*

La conception logico-syntaxique de la pensée peut être caractérisée par trois éléments : i) un ordre linéaire de la réflexion (constitué notamment d'implications et de déductions logiques), ii) une relégation des images au statut d'illustrations, iii) une méfiance vis-à-vis des réactions émotionnelles. Lawrence oppose à cela une pensée « rotative », imagée et émotionnelle, capable de contester l'opposition entre la pensée logique et le registre proprement émotionnel. Lawrence croit retrouver des traces d'une telle pensée chez certains peuples disparus : étrusques, celtes, mayas, babyloniens. Le texte le plus important concernant la nature de cette pensée « primitive », telle que Lawrence la reconstitue, se trouve sans doute dans son dernier livre : *Apocalypse*, écrit durant l'hiver 1929-1930 et publié à titre posthume en 1931. Lawrence croit en effet retrouver, dissimulée dans l'*Apocalypse* de Jean, une forme originale de pensée païenne : « *not the modern process of progressive thought, but the old pagan process of rotary image-thought. Every image fulfils its own little circle of action and meaning, then is superseded by another image*⁴⁷⁵. » Lawrence oppose ainsi le mouvement « rotatif », typiquement émotionnel, au progrès linéaire, caractéristique d'une pensée logiquement ordonnée. Mais c'est le caractère *actif* des images qui frappe surtout à la lecture de ce texte. Les images, en effet, sont associées au régime de l'action : « *every image fulfils its own little circle of action* ». Les images ne sont donc pas conçues comme des réalités disponibles (comme le sont par exemple les souvenirs du jour chez Freud, images désinvesties qui servent à constituer le rêve) qu'un sens extérieur (ou un désir, un *Wunsch*) viendrait animer. Elles ne sont pas une « matière » inerte (hylè) qu'un acte de pensée (noèse) viendrait animer. Le mouvement ne vient pas aux images *du dehors*, mais elles possèdent leur propre puissance dynamique, leur propre puissance émotionnelle. Penser en image, c'est utiliser, (et également, dans une large mesure, se laisser porter par) la puissance dynamique des images.

Lawrence appelle *symbole* l'image considérée en tant que réalité active, élément d'une signification qui redouble le sens logico-syntaxique. Au *sens* de la phrase (lexical, grammatical) il faut alors ajouter la *signification* comme expression d'une « conscience émotionnelle ». Le sens naît de la mise en relation d'éléments discrets et discontinus, la signification au contraire est processuelle et continue : « *the emotional consciousness of man has a life and movement quite different from the mental consciousness. The mind knows in part, in part and parcel, with full*

⁴⁷⁵ DHL, *Apocalypse and the Writings of Revelation* (A), 2002, p.95.

*stop after every sentence. But the emotional soul knows in full, like a river or a flood*⁴⁷⁶ ». Deux attitudes sont possibles face à un discours : on peut s'interroger sur son sens, en rapprochant des éléments discrets sur le modèle de l'enchaînement logique (« *with full stop after every sentence* »). Mais on peut aussi s'intéresser à la dimension continue, au phrasé, au rythme, à la prosodie, à la « poéticité » du discours, dont les images et les figures sont des éléments constitutifs. La manière de se rapporter au discours est très différente dans ce deuxième cas. Il ne s'agit plus avant tout de lire des signes pour déchiffrer un sens, mais d'appréhender le discours comme un ensemble : non plus en considérant un élément après l'autre, mais en faisant jouer des éléments discursifs actifs à plusieurs niveaux, qui se croisent selon un axe vertical pour produire des effets signifiants originaux, de même qu'en musique un changement de tempo ou de phrasé peut changer la « signification » d'une mélodie sans toucher au « texte ». La saisie de la « poéticité » du discours (rythme, prosodie, puissance des images) peut bien être décomposée après coup en éléments discrets, mais ce démembrement ne peut être que temporaire, puisque la signification (ou signifiante si l'on envisage la signification sous son aspect proprement poétique) repose sur l'entrelacement de différents niveaux. C'est pourquoi Lawrence propose le modèle de l'écoulement de la rivière, que l'on opposera aux anneaux de la chaîne des raisons proposée par Descartes. Non pas que la pensée logique soit fixe, mais sa mobilité est discontinue, une étape succédant à une autre (comme dans les machines de Turing, où l'on passe d'un élément à un autre sur un « ruban »). Toute la force de la logique tient justement à cet effort pour coder le processus de compréhension, pour le découper en étapes successives, pour imposer à l'esprit une forme de retenue, un effort pour ne pas aller trop vite, pour ne pas « tout mélanger », de façon à s'assurer de la légitimité du passage d'une étape du raisonnement à une autre (dont l'implication logique représente la figure idéale). Il ne s'agit naturellement pas de condamner l'efficacité de la logique, et les *Pansies* ne prétendent pas substituer un fonctionnement par image au fonctionnement logique. L'objectif est plutôt de combiner les deux manières en une forme de pensée hybride, logico-poétique. Il n'est pas question pour Lawrence d'« abolir » la logique, ce point est tout à fait clair. Lawrence s'emporte par exemple, dans une critique d'un recueil d'essais d'Eric Gill, contre ce qu'il appelle l'« amateurisme » de Gill :

Mr Gill is not a born writer : he is a crude and crass amateur. Still less is he a born thinker, in the reasoning and argumentative sense of the word. He is again a crude and crass amateur : crass is the only word : maddening, like a tiresome uneducated workman arguing in a pub – *argefying* would describe it better – and banging his fist⁴⁷⁷.

⁴⁷⁶ DHL, *Apocalypse*, p.142.

⁴⁷⁷ DHL, « Eric Gill's « Art Nonsense » », *Introductions and Reviews*, CUP, 2005, p.355.

Il paraît clair dans ce passage que Lawrence ne se contente pas de disqualifier purement et simplement la pensée « *in the reasoning and argumentative sense of the word* », bien au contraire. Il est loin de certaines provocations surréalistes par exemple, qui fleurissent à la même époque. Ce que les *Pansies* remettent en cause n'est pas « la raison » ou « la logique », mais plutôt la « réduction » de la pensée à sa dimension logico-argumentative. La pensée logicienne, qui s'attache à rendre compte du sens des mots (ou, si on préfère, de leur usage) et de leurs relations logiques, n'est pas illégitime, mais seule elle est impuissante à rendre compte d'une dimension signifiante particulièrement importante lorsqu'il s'agit de lire un poème, un mythe ou un texte comme l'*Apocalypse* de Jean.

Dans ce dernier cas, c'est la dimension symbolique du texte qui échappe à une lecture seulement attentive au sens des propositions. Lawrence oppose le *symbole* (image active) à l'*allégorie* (image passive), réduite à son sens, « segmentalisée », tout entière dominée par une idée extérieure qu'elle ne fait qu'illustrer : « *Allegory can always be explained : and explained away. The true symbol defies all explanation, so does the true myth*⁴⁷⁸ », à quoi on pourrait facilement ajouter les vers libres des *Pansies*. Un poème, pas plus qu'un symbole ou un mythe, ne peut être « expliqué », c'est-à-dire réduit à son « sens ». Il est toujours possible de l'*interpréter*, c'est-à-dire de proposer un ou plusieurs sens possibles, mais si l'interprétation est inépuisable, c'est qu'il y a toujours plus dans l'original que dans les paraphrases ou les commentaires que l'on peut en donner. Aucun commentaire ne délivrera jamais la « clé » d'un poème au point d'en rendre la lecture superflue. On peut expliquer un poème (*explain*), mais jamais l'épuiser par l'explication (*explain away*), parce que certains éléments, et notamment la richesse des images, débordent le sens pour produire des effets de signification, valables à un autre niveau (sans pour autant relever de l'indicible, de l'irrationnel ou du mystique. On peut analyser la manière dont un poème signifie, bien que ce ne soit pas avec les mêmes outils d'analyse qu'une proposition scientifique).

Nous pouvons maintenant citer l'intégralité du (bref) chapitre 8 de l'*Apocalypse* de Lawrence, qui constitue une forme de parenthèse théorique consacrée à la question de la pensée symbolique :

Man thought and still thinks in images. But now our images have hardly any emotional value. We always want a 'conclusion', an end, we always want to come, in our mental processes, to a decision, a finality, a full stop. This gives us a sense of satisfaction. All our mental consciousness is

⁴⁷⁸ DHL, *Apocalypse*, p.142.

a movement onwards, a movement in stages, like our sentences, and every full-stop is a mile-stone that marks our 'progress' and our arrival somewhere. On and on we go, for the mental consciousness. Whereas of course there is no goal. Consciousness is an end in itself. We torture ourselves getting somewhere, and when we get there it is nowhere, for there is nowhere to get to. While men still thought of the heart or the liver as the seat of consciousness, they had no idea of this on-and-on process of thought. To them a thought was a completed state of feeling-awareness, a cumulative thing, a deepening thing, in which feeling deepened into feeling in consciousness till there was a sense of fulness. A completed thought was the plumbing of a depth like a whirlpool, of emotional awareness, and at the depth of this whirlpool of emotion the resolve formed. But it was no stage in a journey. There was no logical chain to be dragged further. This should help us to appreciate that the oracles were not supposed to say something that fitted plainly in the whole chain of circumstance. They were supposed to deliver a set of images or symbols of the real dynamic value, which should set the emotional consciousness of the enquirer, as he pondered them, revolving more and more rapidly, till out of a state of intense emotional absorption the resolve at last formed; or, as we say, the decision was arrived at. As a matter of fact, we do very much the same in a crisis. When anything very important is to be decided we withdraw and ponder and ponder until the deep emotions are set working and revolving together, revolving, revolving, till a centre is formed and we 'know what to do'. And the fact that no politician today has the courage to follow this intensive method of 'thought' is the reason of the absolute paucity of the political mind today.

La pensée que Lawrence cherche à réactiver a trois caractères principaux: i) elle repose sur des images, ii) elle ne se déploie pas en ligne droite mais en cercle ou en spirale, iii) elle exige une forte activation émotionnelle (« *a state of intense emotional absorption* »). La forme dominante de la pensée philosophique, au contraire: i) tend à exclure ou à limiter l'influence des images, ii) se déploie sous forme de raisonnement linéaire orienté vers une fin (une série de prémisses énoncées une à une doivent conduire, par implication logique, à une conclusion), iii) exige un esprit lucide et concentré travaillant « dans le silence des passions ».

Les développements sur l'*Apocalypse* de Jean fournissent l'occasion à Lawrence d'évoquer un mode de pensée qui, comme la « pensée sauvage » pour Lévi-Strauss, continue d'habiter nos modes de pensée contemporains. Attribuer cette pensée à d'anciens peuples païens, c'est relativiser nos évidences concernant ce que signifie de « bien penser », réfléchir ce que nos évidences sur la manière de penser peuvent avoir de culturellement construit, et dégager ainsi un impensé de la pensée, repérer des « habitudes » ou des « plis » qui ont lieu en amont de toute réflexion sur un objet, et que pour cette raison nous peinons à interroger.

Faut-il voir dans ce passage, en suivant David Ellis, « [...] *the last attempt by a man highly gifted in logical argument to describe an alternative to a reductive, bloodless rationality, a final Romantic protest against the more damaging emotional implications of the Enlightenment*⁴⁷⁹ » ? Concernant les *Pansies* (publiées un an avant le texte sur l'*Apocalypse*), l'inscription dans une

⁴⁷⁹ David Ellis and John Worthen, *D. H. Lawrence : Dying Game, 1922-1930* (B3) : The Cambridge Biography of D. H. Lawrence, Cambridge University Press, 1998, p.526.

tradition « romantique » semble difficilement pertinente, notamment du fait du rejet explicite du lyrisme poétique explicitement revendiqué par Lawrence. Mais peut-on malgré tout reconnaître dans Lawrence un héritier des « anti-Lumières » ?

On pourrait accepter une telle proposition, à condition d'en préciser le sens. Lawrence cherche bien à relativiser une certaine idée de la pensée que l'on peut, si l'on veut, attribuer aux penseurs des Lumières. Il reste que Lawrence ne construit sa représentation de la pensée ni par une opposition de principe à « la raison », ni par impuissance à penser rigoureusement - ce qu'Ellis reconnaît contre toute une tradition critique, qui voyait en Lawrence un exalté incapable de réfléchir avec cohérence. C'est quelquefois la position de Bertrand Russell, mais c'est aussi parfois celle d'Aldous Huxley, par exemple lorsqu'il décrit les relations de Lawrence au darwinisme⁴⁸⁰.

Face à l'attitude scientifique, Lawrence apparaîtrait plutôt de ce point de vue comme un prophète, un mystique ou un mage épris d'« inspiration ». David Ellis a le mérite de présenter Lawrence comme « *a man highly gifted in logical argument* », reprenant ainsi la défense de l'« intelligence » de Lawrence développée par F. L. Leavis (qui allait jusqu'à ressortir des bulletins scolaires de Lawrence pour souligner les talents de ce dernier en mathématique, et la facilité qu'il y aurait à en faire un être « différent » et « incapable de penser »). Certes, Lawrence se projette bien quelquefois dans des figures prophétiques (en particulier Don Ramon dans *the Plumed Serpent*), mais le plus souvent il conserve un recul ironique et une « distance au rôle » vis-à-vis de tout discours prophétique. Lorsqu'il sent qu'il pourrait participer réellement à inspirer un mouvement politique, le Somers de *Kangaroo* hésite et finit par renoncer⁴⁸¹. De même quand Rudolf Gardiner invite Lawrence à participer avec lui à l'établissement d'une communauté réelle, Lawrence esquive la proposition. En réponse à la lettre d'un groupe de jeunes admirateurs qui attendent de lui des conseils sur la manière de conduire sa vie, Lawrence répond simplement : je ne peux pas vous conseiller, je ne suis même pas certain d'être capable de m'orienter moi-même. Le « ton sermonneur » de Lawrence, parfois insupportable au lecteur, est contrebalancé par des crises d'incertitude et des difficultés à agir réellement de concert avec d'autres êtres humains. L'assurance verbale et les tendances aux *bravados*, les manières parfois franchement paternalistes de s'adresser aux gens (comme dans de nombreuses lettres où il ne se prive pas d'exhorter, voire d'insulter certains de ses amis trop hésitants à se plier à ses

⁴⁸⁰ Les analyses de David Ellis sont ici très convaincantes, et montrent bien que l'image qu'Huxley donne du rapport de Lawrence à la science est caricatural. David Ellis and Howard Mills, *D. H. Lawrence's Non-fiction*, CUP, 1988, ch.3 (« Poetry and Science in the psychology books »).

⁴⁸¹ DHL, *Kangaroo*, CUP, 2002.

principes), toute cette assurance n'est peut-être au fond qu'une réaction à une incertitude fondamentale sur la manière de vivre dans un monde humain qui lui demeure profondément étranger. Mais si la figure prophétique doit être considérée simplement comme un « masque », et si Lawrence résiste, par une « ascèse » particulière, aux exaltations lyriques, on voit mal ce qui peut bien justifier Ellis à évoquer le romantisme.

Lockwood insiste davantage, dans sa lecture de ce passage, sur la dimension *métaphorique* de la pensée de Lawrence :

'Man thought and still thinks in images', Lawrence says in *Apocalypse*, referring to the 'old pagan process of rotary image-thought'. *His* thinking, at any rate, is carried on in a kind of metaphorical discourse, or image-language, drawing on symbols for his own work and other verse, from mythology, the Bible, and the occult ; for the most part a private compilation of elements from the popular imagination, with areas of dense personal symbolism, and then large chunks of effective newspaper copy. The typical rhythm of Lawrence's image-thinking, also, might be described as 'rotary', in the sense defined in *Apocalypse* : where 'a complete thought' is 'the plumbing of a depth like a whirlpool of emotional awareness', at the bottom of which 'whirlpool of emotion' the resolve forms⁴⁸².

Lockwood retrouve les trois dimensions de la pensée « symbolique » (ou pensée-en-image, *image-thought*) déjà repérées plus haut : i) l'importance des images, ii) le déploiement « rotatif » plutôt que linéaire, iii) l'importance des émotions. Lockwood note d'une part que cette définition correspond avant tout à la pensée telle que Lawrence la pratique (c'est le sens du soulignement de « *His thinking* ») plutôt qu'à une véritable étude historique d'anciens modes de pensée. D'autre part, il précise les types d'images à partir desquels Lawrence construit sa pensée-en-image : une alternance de symboles « religieux » (mythologiques, bibliques ou mystiques) reconfigurés de manière personnelle, et des images journalistiques plus triviales. Dans les deux cas, les images mobilisées seraient « populaires », c'est-à-dire culturellement illégitimes dans l'ordre de la pensée « savante » ou philosophique. Ce rapport « illégitime » à la culture a sans aucun doute contribué de manière importante au rejet de Lawrence en tant que penseur (le rejet théorique n'étant qu'une forme euphémisée d'un rejet social).

Mais l'intuition la plus intéressante de Lockwood tient sans doute à l'idée d'une *pensée métaphorique*. Qu'est-ce qu'une telle formule peut bien signifier ? Est-elle susceptible de rendre compte avec justesse du type de pensée décrit par Lawrence dans le chapitre 8 de l'*Apocalypse* ? Est-elle également capable de jeter une lumière sur ce que « font » au juste les pensées-poèmes des *Pansies* ?

⁴⁸² M.Lockwood, *op.cit.*, p.144.

3.4. Une pensée métaphorique ?

Les rapports de la pensée et de la métaphore ont donné lieu à d'innombrables travaux, et nous ne pouvons espérer ici entrer dans le détail des arguments avancés, aussi bien par les philosophes que par les « métaphorologues ». Reprenons plutôt une *pansy* et tâchons de voir, à la lumière de certaines contributions majeures dans le champ de l'étude des métaphores, en quoi un certain usage métaphorique est bien à l'œuvre dans les *Pansies*, et contribue au type original de pensée qu'elles incarnent :

3.4.1. La fin du jour

Nous avons déjà cité à plusieurs reprises la pensée-poème qui introduit le recueil des *Pansies*. Sans y voir un modèle du genre (lequel implique au contraire une certaine souplesse et une variété de forme), on s'y réfèrera à nouveau, notamment du fait que Lockwood, dans le texte précédemment cité consacré à la pensée poétique de Lawrence (une des rares études à s'attaquer précisément au rapport de la pensée et de la poésie), l'évoque explicitement lui-même. Voici une nouvelle fois cette *pansy* inaugurale intitulée « Our day is over » :

Our day is over, night comes up
shadows steal out of the earth.
Shadows, shadows
wash over our knees and splash between our thighs,
our day is done;
we wade, we wade, we stagger, darkness rushes between our stones,
we shall drown.

Our day is over
night comes up⁴⁸³.

Pour Lockwood « *This opening pansy is clearly not a thought in any conventionally accepted sense of the word* ⁴⁸⁴ ». On pourrait justifier cette affirmation par le fait que les idées énoncées ne sont pas données « directement » mais sont toutes « imagées ». Par exemple Lawrence ne parle pas de son époque ou de sa vie, mais de « *our day* », en usant d'une métaphore stéréotypée qui identifie la vie humaine et le jour. De même l'avenir est évoqué comme une « nuit qui monte »

⁴⁸³ DHL, « Our Day is Over », *Pansies*, CP, p.343.

⁴⁸⁴ Lockwood, *op.cit.*, p.147.

(*night comes up*). Il ne s'agit pas ici d'une exemplification ou d'une illustration : les images n'accompagnent pas la pensée, elles sont la pensée en image. Il ne s'agit donc pas de « traduire » « *Our day is over, night comes up* » par un énoncé du type : « notre époque est révolue, un avenir différent est en passe d'advenir ». Ce qu'il faut saisir, c'est la signification proprement figurale, c'est-à-dire ce qui ne peut être « traduit » conceptuellement sans perte. Or ce mode particulier de signifier est inséparable d'un certain usage des métaphores.

Dans le premier vers, la métaphorisation est *directe* et non *annoncée*, le comparé étant implicite (à la différence d'une formulation du type : « notre époque est un jour qui décline » où le comparé serait explicitement nommé). Lawrence ne dit pas : certaines dispositions culturelles sont, notamment depuis la Guerre, en train de disparaître. Il ne dit pas non plus : j'ai peu d'espoir quant à la pérennité de notre modèle culturel, ou pour l'accomplissement possible des générations futures. Lawrence dit « simplement » : « *Our day is over, night comes up* ».

La substitution d'une idée abstraite par un terme imagé concret se nomme traditionnellement une *métaphore*. Les *Pansies* proposeraient une forme de pensée métaphorique, un « déplacement » ou un « transport » (sens premier du grec *metaphora*) d'un domaine à un autre, « du concret vers l'abstrait » comme disent les manuels (ainsi le jour, notion concrète, serait mis à la place d'époque, notion plus abstraite et moins aisément saisissable. On peut percevoir facilement le jour, mais percevoir une époque semble plus malaisé, c'est pourquoi on imagera l'idée par quelque chose de concret). La question se pose, dès que l'on accepte la forte dimension métaphorique des *Pansies*, de l'intérêt d'une telle utilisation. Pourquoi Lawrence n'écrit-il pas « directement » ce qu'il cherche à dire, « au sens propre », plutôt qu'en passant par le détour d'images « déplacées » nécessairement ambiguës ? Pourquoi dire *jour* plutôt qu'*époque*, si c'est époque qu'il faut comprendre ? Le déplacement métaphorique apporte-t-il quelque chose, rend-il possible un surcroît de sens ?

Le sens de ce poème ne semble guère poser de difficulté : à l'orée de son reueil, Lawrence annonce la fin d'un monde et le début d'un autre (que les *Pansies* peuvent contribuer à faire advenir). « *Our day* » désignerait simplement « notre époque », et le crépuscule la fin d'une période de domination politique et culturelle de l' « Europe » sur le reste du monde. Ce thème de la rupture, de la fin et du renouveau, doit sans doute beaucoup à l'influence considérable d'Oswald Spengler et de son *Déclin de l'Occident* sur Lawrence (influence bien repérée par les

commentateurs, depuis *Sons and Lovers*⁴⁸⁵ jusqu'à des textes plus tardifs comme *Lady Chatterley's Lover*⁴⁸⁶ ou *Apocalypse*). Le sentiment de bouleversement radical et de rupture avec le passé est un des leitmotifs des *Pansies*. Dans « *the Death of our Era* », Lawrence écrit par exemple :

Our era is dying
yet who has killed it?
Have we, who are it?

In the middle of voluted space
its knell has struck.
And in the middle of every atom, which is the same thing,
a tiny bell of conclusion has sounded.

The curfew of our great day
the passing-bell of our way of knowing
the knell of our bald-headed consciousness
the tocsin of this our civilisation.

Who has struck the bell?
Who rang the knell?
Not I, not you,
yet all of us [...]

Oltre l'allusion assez directe à un aphorisme célèbre de Nietzsche⁴⁸⁷, on peut dire que dans ce texte également tout est imagé : l'époque est décrite comme un être vivant en train de mourir (« Our era is *dying* », où la métaphore, dite verbale ou « à pivot verbal », repose sur un verbe), et le son de cloche évoqué par le poème signifie à la fois le couvre-feu (*curfew*) annonçant la fin du « jour » (« *our great day* », la même image du jour est reprise dans « *Our day is over* »)) et le glas de « notre manière de connaître », de « notre conscience chauve » (*our bald-headed consciousness*) (à la fois vieillissante et à laquelle il « manque quelque chose ») et de « notre civilisation ». Lawrence rapproche des termes abstraits (*atom*, *way of knowing*, *consciousness*, *civilisation*, *conclusion*, etc.) et des images concrètes (*curfew*, *passing-bell*, *bald-headed*, *tocsin*, etc.), selon une manière typique du procès de métaphorisation. Ce rapprochement invite à une lecture « poétique » des termes abstraits, et en retour à une lecture « intellectuelle » des images

⁴⁸⁵ J. Barry, "Oswald Spengler and D.H. Lawrence", *English Studies in Africa*, 1966.
<https://doi.org/10.1080/00138396908691185>.

⁴⁸⁶ Carl Krockel, *D.H. Lawrence and Germany: The Politics of Influence*, p.302: "In the first and second version of [*Lady Chatterley's Lover*] Lawrence refers to Oswald Spengler's *Der Untergang des Abendlandes* (*The Decline of the West*, 1918, 1922), to imply that he is providing an alternative to Spengler's vision of the inevitable decline of Western civilization." La remarque ne doit pas faire oublier que le thème d'un possible renouveau par un « retour » au primitivisme est très présent chez Spengler.

⁴⁸⁷ Nietzsche, *Le gai savoir*, § 125.

poétiques. Certes on peut y voir une forme d'« abus », au sens développé par Sokal et Bricmont à propos des concepts scientifiques mobilisés hors de leur contexte⁴⁸⁸. Lawrence mobiliserait des termes scientifiques (*atom*, *conclusion*) ou philosophiques (*consciousness*, *way of knowing*) sans rigueur et hors contexte. On pourrait accepter que les *Pansies* aient une certaine valeur poétique, mais en aucun cas une valeur de connaissance scientifique ou de méditation philosophique. Une telle lecture reviendrait pourtant à ruiner l'originalité des *Pansies*, qui tient justement à la tentative d'articuler de manière singulière l'univers de la pensée et celui de la poésie. Il est vrai que parler, par exemple, de « conscience chauve », constitue une entorse au fonctionnement ordinaire du discours scientifique. Un véritable effort de conceptualisation consisterait à supprimer l'image pour tenter de définir et de prouver empiriquement la « nature » supposée et le fonctionnement de « notre conscience ». Cette *pansy* ne met donc pas en œuvre (pas plus que « *Our day is over* ») un travail de conceptualisation au sens philosophique du terme. Du point de vue de l'examen philosophique, les métaphores trahiraient l'absence de concept, et feraient obstacle à la clarté comme à l'unicité des énoncés.

On peut également reprocher à Lawrence de mobiliser des termes abstraits dans un contexte poétique : « *atom* », « *conclusion* » ou « *way of knowing* » seraient des termes qui nuiraient à la valeur poétique du texte. En un mot le mélange d'abstraction et d'images serait malheureux, chaque type de discours détruisant l'autre : les *Pansies* ne seraient ni des pensées ni des poèmes, mais une tentative manquée de synthétiser ce qui s'est justement développé par une spécialisation progressive selon deux lignes différentes. Le rêve d'un « retour » à l'unité perdu de la pensée et du poème manifesterait une incompréhension quant à l'intérêt de l'autonomisation des champs de production culturelle. Car c'est bien parce que la poésie s'est détachée de la pensée abstraite, pourrait-on objecter au projet des *Pansies*, qu'elle a pu développer à ce point l'esthétisation des images sans se soucier de la logique ; et c'est d'autre part parce que la pensée théorique s'est abstenue volontairement du recours à la puissance rhétorique des images qu'elle a pu produire ses conceptualisations les plus remarquables. Vouloir mêler les deux types de discours, ce serait annuler le principe fondamental de division du travail propre aux sociétés différenciées, et nier la spécificité de pratiques discursives distinctes. La séparation de la poésie et de la philosophie ne serait pas le symptôme d'une unité perdue qu'il faudrait retrouver, mais au contraire le signe d'un progrès dans la spécialisation du travail intellectuel et artistique. Lawrence aurait mieux fait d'en rester au roman, pourrait-on dire après-coup, puisque son goût pour la pensée demeure étranger à ses capacités et à son « domaine

⁴⁸⁸ Alan Sokal et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Odile Jacob, 1997.

de compétence » particulier. Comme la peinture, la pensée aurait du rester pour lui un « violon d'Ingres », et ne jamais entrer trop intensément dans la constitution de ses œuvres.

Pour contrer ces critiques, il faut montrer l'intérêt et la fécondité du croisement entre poésie et réflexion philosophique. Lockwood a naturellement raison de souligner que « *Our day is over* » n'est pas une pensée philosophique ordinaire (« *not a thought in any conventionnaly accepted sense of the word* »). Mais toute la question est de savoir si une pensée en un sens original et « non conventionnel » peut malgré tout exister (ce qui n'est guère douteux), et si elle peut avoir une pertinence philosophique (ce qui est moins sûr).

Une hypothèse consisterait à considérer Lawrence comme un « penseur naïf », comme on a parlé des peintres naïfs, c'est-à-dire des peintres sans formation académique ni connaissance de la réalité du champ culturel existant, comme le douanier Rousseau ou Raymond Isidore « Picassiette ». Est-il possible que Lawrence ait produit des pensées sans savoir au juste ce qu'il faisait ? La pensée « naïve » ne prendrait alors tout son sens que par sa reprise à partir de problématiques externes, comme la peinture du douanier Rousseau vue par les peintres avant-gardistes, ou Picassiette visité par Picasso. Peut-on faire de Lawrence et de ses *Pansies* un « coup » possible à jouer dans l'espace philosophique de l'époque, que seul un philosophe pourrait situer dans l'échiquier des problèmes reconnus et balisés par la tradition philosophique ? Si tel était le cas, Lawrence ne serait pas à proprement parler un penseur, mais sa lecture à partir d'un champ historique de problèmes constitués permettrait de l'intégrer malgré tout dans l'espace philosophique. Lawrence est-il un tel penseur naïf ? Peut-on trouver à l'œuvre dans les *Pansies* une *pensée métaphorique*, que Lawrence inventerait en quelque sorte malgré lui et sans en avoir conscience (sans savoir ce qu'il faisait, c'est-à-dire sans avoir conscience du sens des propositions qu'il produisait dans un espace culturel déterminé qu'il ignorait) ? Ce serait sans doute une vue trop condescendante, qui exagérerait la « naïveté » culturelle et philosophique de Lawrence.

3.4.2 Métaphore pensante plutôt que concept métaphorique

Mais si Lawrence n'est pas un penseur naïf, et que les *Pansies* ne sont pas seulement un mélange des genres stérile et manqué, la question de la relation entre métaphores poétiques et pensée continue de se poser. Cette question doit être distinguée d'une interrogation sur le caractère originellement métaphorique des concepts philosophiques. On peut en effet soutenir que les

concepts philosophiques sont des métaphores oubliées, métaphores « usées » ou « mortes ». C'est un thème nietzschéen : « les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte⁴⁸⁹ ». Jacques Derrida a commenté dans « la mythologie blanche » un dialogue d'Anatole France où ce thème d'un discours philosophique fondé en dernier recours sur des métaphores est développé :

Je crois vous l'avoir fait sentir, Ariste : toute expression d'une idée abstraite ne saurait être qu'une allégorie. Par un sort bizarre, ces métaphysiciens, qui croient échapper au monde des apparences, sont contraints de vivre perpétuellement dans l'allégorie. Poètes tristes, ils décolorent les fables antiques, et ils ne sont que des assembleurs de fables. Ils font de la mythologie blanche⁴⁹⁰.

Le discours philosophique serait caractérisé par un effort pour dissimuler son origine sensible, comme un parvenu effaçant volontairement le stigmate de ses origines. Tout discours philosophique serait ainsi « structur[e] de l'intérieur par l'effacement de sa propre origine⁴⁹¹ ». Cette idée séduisante est pourtant critiquée par Derrida, en ce qu'elle semble supposer l'existence d'un langage originaire « concret » (en prise réelle sur les choses), que viendrait redoubler un usage métaphorique. En dénonçant l'illusion philosophique d'un discours purement conceptuel, on donne facilement dans l'illusion corrélatrice d'un discours directement adéquat au sensible. Or tout langage, rappelle Derrida, est distance et « transport », éloignement et perte de la supposée immédiateté sensible. C'est en ce sens seulement que l'on peut dire que tout langage, même le plus conceptuel, est métaphorique. Mais cela ne signifie pas pour autant que tous les discours soient équivalents, ni qu'il faille abandonner l'idée d'une différence entre le langage ordinaire et le langage philosophique ; seulement la différence ne peut pas passer entre un langage « propre » et un langage « figuré ». Si le discours philosophique ne peut qu'illusoirement se définir comme étant à l'abri des effets métaphoriques, ce n'est pas au sens où il entrerait toujours en lui une part de « figuré » opposé à un langage supposé « propre », mais plutôt parce que la métaphore est inséparable de tout discours, ou comme l'écrit Ernesto Laclau que « la rhétoricité est inhérente à la signification⁴⁹² ». La philosophie la plus « pure » n'est

⁴⁸⁹ Nietzsche, « Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral », *Le livre du philosophe*, GF, [1873].

⁴⁹⁰ Jacques Derrida, « La mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, Editions de Minuit, 1972.

⁴⁹¹ Serge Margel, « La métaphore. De la langue naturelle au discours philosophique », *Rue Descartes*, 16, 2006.

Jacques Derrida, *op.cit.* : « Mythologie blanche – la métaphysique a effacé en elle-même la scène fabuleuse qui l'a produite et qui reste néanmoins active, remuante, inscrite à l'encre blanche, dessin invisible et recouvert dans le palimpseste ».

⁴⁹² Ernesto Laclau, « L'articulation du sens et les limites de la métaphore », *Archives de Philosophie*, 70(4), 2007/4, p. 599-624. URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2007-4-page-599.htm>

jamais complètement à l'abri d'effets figuraux ou rhétoriques, voilà en quoi la métaphore déborde le concept et ne peut être saisie exhaustivement par lui. Toute saisie conceptuelle de la métaphore produirait, par son dire (énonciation), un excès métaphorique sur son dit (énoncé) : on ne pourrait dire (donc aussi dire la métaphore) que métaphoriquement, et la métaphore déborderait toujours la saisie conceptuelle, même la plus rigoureuse. C'est parce qu'il n'y aurait de pensée que dans le langage, et de langage que métaphorique (c'est-à-dire, négativement, parce qu'il n'y aurait jamais d'usage véritablement « propre » de la langue, mais que tout usage serait figuré »), que la philosophie ne pourrait véritablement imposer sa mesure au langage.

Ces réflexions sont certainement intéressantes, mais elles ne recouvrent que partiellement la question que pose la prise au sérieux de la singularité discursive des *Pensées*. On ne demande pas en effet si les concepts philosophiques sont en dernier recours fondés sur des mouvements métaphoriques, mais plutôt s'il est possible de produire une pensée figurée, *si une pensée peut être métaphorique sans se détruire comme pensée*. Cela suppose de faire de la métaphore autre chose qu'une coquetterie ajoutée après-coup à une idée pour la rendre admirable, mais autre chose aussi qu'une origine oubliée des concepts philosophiques. Peut-être la métaphore possède-t-elle, en plus d'une valeur pédagogique ou d'une valeur poétique, une valeur proprement *noétique* ? Existe-t-il une signification figurale (métaphorique) constitutive d'une certaine forme de pensée ?

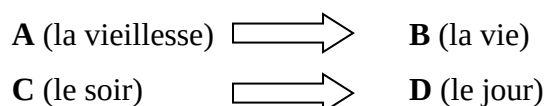
3.4.3 Métaphore et analogie

Une manière possible de préciser ce point consiste à identifier la métaphore à une « fusion analogique⁴⁹³ » entre le phore (comparant, image concrète) et le thème (sujet comparé, notion abstraite). C'est en ce sens qu'Aristote donnait l'exemple suivant : « ce qu'est la vieillesse à la vie, le soir l'est au jour. On dira donc le soir vieillesse du jour et la vieillesse soir de la vie⁴⁹⁴ ». Perelman et Olbrechts commentent ainsi l'effet métaphorique produit : « il s'agit, à partir de l'analogie « A est à B comme C est à D » d'une expression « C de B » pour désigner A⁴⁹⁵ ». Soit l'analogie entre les deux rapports suivants :

⁴⁹³ Chaïm Perelman & Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, PUF, 1958, p ?

⁴⁹⁴ Aristote, *Poétique*, XXI, 13.

⁴⁹⁵ Perelman & Olbrechts, *op.cit.*, p.535-536.



On peut transcrire l'analogie ainsi : « A est à B ce que C est à D, c'est-à-dire ici : la vieillesse est à la vie ce que le soir est au jour ». La métaphore consisterait alors à user de l'analogie pour parler, par raccourci, de C de B, soit ici du « soir de la vie ». On peut de ce point de vue considérer la métaphore comme « une analogie condensée⁴⁹⁶ ». Ce rapprochement de deux domaines « facilite la réalisation d'effets argumentatifs⁴⁹⁷ ». La question est pour nous de savoir si cette « fusion analogique » peut également produire des effets de *pensée*, et pas seulement des effets de *persuasion*.

Un des effets de sens produit par l'usage des métaphores tient à *l'ambiguïté du signifié* qu'elles produisent. Il est ainsi parfaitement possible d'*interpréter* le texte de « *Our day is over*⁴⁹⁸ » comme une description de la vie de Lawrence et du sentiment qu'il peut avoir de l'imminence de sa mort. « *Our day* » ne renverrait alors pas à « notre époque », mais plutôt à « une vie », comme dans l'expression « ses jours sont comptés ». On pourrait également concevoir que le poème décrive directement l'arrivée de la nuit et son pouvoir apaisant ou rafraîchissant (Lawrence écrit la plupart de ses *Pansies* sur la côte méditerranéenne). On aurait ainsi, plutôt qu'une analogie entre deux rapports, *une suite d'analogies possibles* :



⁴⁹⁶ Perelman & Olbrechts, *op.cit.*, p.535

⁴⁹⁷ *Id.*, p.536.

⁴⁹⁸ Rappelons le texte :

Our era is dying
yet who has killed it?
Have we, who are it?

In the middle of voluted space
its knell has struck.
And in the middle of every atom, which is the same thing,
a tiny bell of conclusion has sounded.

The curfew of our great day
the passing-bell of our way of knowing
the knell of our bald-headed consciousness
the tocsin of this our civilisation.

Who has struck the bell?
Who rang the knell?
Not I, not you,
yet all of us [...]

E (la modernité, l'après-guerre) $\Rightarrow$ F (l'avant-guerre)
 G (Etc.)

La mise en suspens du signifié (le texte du poème ne permettant pas de trancher) permet un effet singulier de *superposition* virtuelle des analogies, chacune influençant les autres en les développant dans une certaine direction. Plus on lirait et relirait le texte en envisageant des interprétations différentes, plus le sens dériverait et se chargerait des possibilités multiples d'interprétation. Perelman et Olbrechts ont bien vu ce point. Ils font la remarque suivante à propos de l'Ode à Cassandre de Ronsard : « toutes ces analogies, présentes simultanément à l'esprit, se fécondent et s'influencent mutuellement, suggèrent des développements variés, entre lesquels seul le contexte permettrait un choix, rarement dépourvu de toute ambiguïté et de toute indétermination⁴⁹⁹ ». La pensée métaphorique se caractériserait ainsi par une *ambiguïté constitutive* du signifié, une *indécidabilité* quant au sens. C'est à la fois ce qui ferait son « obscurité » et sa fécondité. Car ce qui peut apparaître comme un obstacle ou un défaut permet en même temps le développement d'une signification plurielle, opérant par recouvrement et « instabilisation », glissement continu et fragmentation, des différents sens possibles. La puissance métaphorique tiendrait au fait que les différents sens possibles d'un énoncé métaphorique ne demeurent pas isolés, comme des possibilités abstraites qu'un acte interprétatif devrait distinguer, mais *coexistent virtuellement lors de la lecture*, comme l'harmonie musicale (verticale) se superpose à la ligne mélodique ou contrapunctique (horizontale), pour offrir au discours une deuxième dimension signifiante. *La métaphore produirait des effets d'attraction sémantique entre les différents sens possibles des analogies qu'elle condense*. Le sens de chaque terme de la série analogique (la nuit, la mort, la modernité) serait étiré, étendu hors son champ sémantique ordinaire à la fois par « la tendance au dépassement propre à l'analogie », et par la mise en suspens de la décision quant au signifié.

Or ce brouillage du sens par prolifération de possibilités instaure une « déviance de catégorisation », une oscillation quant au cadre adéquat pour fixer un sens. La métaphore jette un certain trouble dans le cadrage ordinaire : « pour reconnaître une proposition comme une analogie (ou métaphore), nous devons reconnaître que cette proposition contrevient en quelque sorte à la structure catégorielle qui nous est commune⁵⁰⁰ ». C'est pour cette raison que l'on peut dire que la métaphore a plus à voir avec la pensée qu'avec le savoir : elle trouble les catégories

⁴⁹⁹ Perelman & Olbrechts, *op.cit.*, p.538.

⁵⁰⁰ Georges Kleiber, « Métaphore: le problème de la deviance », *Langue française*, 1994, p.42.

plutôt qu'elle n'ajoute des informations. La métaphore est un instrument à la fois artistique et philosophique (c'est pourquoi elle joue un rôle si important dans les *Pansies*), qui donne à penser en invitant à réévaluer les catégories à l'aide desquelles chacun catégorise ordinairement ses expériences. C'est pourquoi on peut dire qu'il n'y a « rien d'étonnant à ce que la métaphore, fusionnant les domaines, transcendant les classifications traditionnelles soit, par excellence, l'instrument de la création poétique et philosophique⁵⁰¹ ».

3.4.4. La métaphore comme « paradigme »

Les métaphores ne sont donc pas seulement des effets « littéraires », puisqu'elles sont capables de transformer la manière dont nous présentons, organisons et donnons sens à la réalité. Pour prendre un exemple, présenter systématiquement le discours public, en particulier le débat politique, à partir de métaphores guerrières (participant ainsi à ce que la linguiste Deborah Tannen a proposé d'appeler une « culture de la dispute » (*argument culture*⁵⁰²)), produit certains effets politiques et sociaux tout à fait réels, comme le fait de susciter une auto-disqualification des femmes, culturellement moins préparées que les hommes aux pratiques agonistiques⁵⁰³. Plus généralement les métaphores jouent un rôle dans la manière dont on appréhende une réalité grâce à des effets de focalisation de l'attention : « *In allowing us to focus on one aspect of a concept (e.g., the battling aspects of arguing), a metaphorical concept can keep us from focusing on other aspects of the concept that are inconsistent with that metaphor*⁵⁰⁴ ».

Dans l'optique de la théorie de la métaphore conceptuelle développée par Lakoff et Johnson dans les années 1980, la catégorisation impliquée par l'usage de telle ou telle métaphore a des conséquences qui dépassent largement les joies du « beau style ». Les métaphores, c'est une des thèses principales de Lakoff, fonctionnent en réseau et constituent une certaine manière générale

⁵⁰¹ Perelman & Olbrechts, op.cit., p.541.

⁵⁰² Deborah Tannen, *The Argument Culture*, 2012 [1998]. Dans un article du *Washington Post* (15/03/1998) Tannen résumait son intuition ainsi : «Everywhere we turn, there is evidence that, in public discourse, we prize contentiousness and aggression more than cooperation and conciliation [...] what I call the argument culture, which rests on the assumption that opposition is the best way to get anything done: The best way to discuss an idea is to set up a debate. The best way to cover news is to find people who express the most extreme views and present them as "both sides." The best way to begin an essay is to attack someone. The best way to show you're really thoughtful is to criticize. The best way to settle disputes is to litigate them. [...]Smashing heads does not open minds". URL: <https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1998/03/15/for-arguments-sake/04636e38-6298-4c2c-90d3-db0726e60b28/>

⁵⁰³ Denson Thomas F., O'Dean Siobhan M., Blake Khandis R., Beames Joanne R., «Aggression in Women: Behavior, Brain and Hormones», *Frontiers in Behavioral Neuroscience*, 12, 2018. DOI=[10.3389/fnbeh.2018.00081](https://doi.org/10.3389/fnbeh.2018.00081)

⁵⁰⁴ George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors we Live by*, University of Chicago Press, 2003 [1980].

d'appréhender la réalité. L'image métaphorique systématisée influence la manière dont un certain groupe linguistique se représente la réalité, à tel point qu'il est extrêmement difficile de penser des phénomènes à partir d'une métaphore différente de celle qui est culturellement admise. Michael Reddy a souligné par exemple l'importance, en anglais, de la « métaphore du conduit » (*conduit metaphor*) pour décrire les opérations de pensée. Il souligne notamment trois choses :

- i) l'invisibilité des métaphores les plus ordinaires, comme celles du « conduit ». Ainsi on parle spontanément, et souvent sans faire attention à ce que l'image implique dans la manière d'appréhender un problème, d'un texte « vide de sens », ou encore « d'extraire » le sens d'un texte, comme si le sens était *dans* les mots. Ce sont ces métaphores « oubliées » ou « mortes » qu'il s'agit pour le critique de faire apparaître.
- ii) L'inutilité d'opposer des « faits » à une métaphore, puisque cette dernière se définit plutôt comme un mode d'appréhension des faits (« *pattern* » ou « *frame* »), ou pour reprendre le terme de Thomas Khun⁵⁰⁵ utilisé par Reddy, comme un « paradigme » plutôt qu'un « fait ». Autrement dit *c'est à partir de certaines métaphores que les choses nous apparaissent ou non comme des faits*.
- iii) Enfin Reddy souligne l'extraordinaire difficulté, même en ayant pris conscience d'une métaphore, de penser différemment (« *that thinking will remain brief, isolated, and fragmentary in the face of an entrenched system of opposing attitudes and assumptions*⁵⁰⁶ »).

Si les métaphores sont impossibles à écarter du langage ordinaire, quelle position adopter vis-à-vis d'elles ? Peut-être avant tout *prendre conscience* des biais métaphoriques qui s'imposent dans chaque langue, non pas pour s'en garder à tout prix mais pour ne pas oublier ce qu'une métaphore peut *faire* à la pensée. Si une certaine conception « logicienne » ou « grammaticale » de la pensée se fixe pour tâche de conjurer autant que possible l'équivocité du langage naturel, la réflexion sur la métaphore voit dans ce projet une tâche impossible. Si on accepte ce point, on peut envisager la possibilité d'une pensée « poétique », qui assumerait ses métaphores et chercherait à en jouer plutôt qu'à s'en méfier (c'était déjà ce que disait Nietzsche).

⁵⁰⁵ Thomas Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, 2008 [1962]. Le concept se trouve peut-être déjà chez Cournot, mais c'est l'ouvrage de Kuhn qui en a généralisé l'usage dans le monde savant.

⁵⁰⁶ Michael J. Reddy, « The Conduit-Metaphor – A case of Frame Conflict in Our Language about Language », *Metaphor and Thought*, Andrew Ortony (Ed.), Cambridge University Press, 1993, p.297-298.

Mais en quoi un poème peut-il, en produisant des métaphores nouvelles, prétendre « penser » quelque chose ? On peut peut-être répondre qu'un texte poétique « pense » ou « donne à penser » dès lors qu'il oppose un modèle métaphorique à un autre, c'est-à-dire qu'il tente de déstabiliser, par le recours aux images, les évidences métaphoriques qui structurent notre représentation du monde. De ce point de vue des modèles métaphoriques alternatifs seraient non seulement utiles mais également nécessaires à la problématisation de certains domaines. C'est ce qu'affirme Reddy :

In order to investigate the effect of the conduit metaphor on the thought processes of speakers of English, we need some alternate way of conceiving of human communication. We require another story to tell, another model, so that the deeper implications of the conduit metaphor can be drawn out by means of contrast. Simply speaking, in order to engage in frame restructuring about human communication, we need first an opposing frame⁵⁰⁷.

Si les évidences doxiques exigent une réfutation de type philosophique, les évidences métaphoriques ont besoin d'un autre type de réfutation, non plus philosophique et conceptuel mais littéraire et figural. Il s'agit de proposer un « modèle » alternatif qui fonctionne comme « *another story to tell* », fonctionnant en produisant un effet de « contraste ». C'est bien de cette manière, en proposant d'autres « histoires », d'autres modèles métaphoriques, que les poèmes peuvent être considérés comme participant d'un effort général de pensée, dont la conceptualisation philosophique n'est qu'une modalité possible.

3.4.5. Un exemple de pensée métaphorique : de la pensée-vision à la pensée-tact.

Prenons un exemple d'une telle proposition métaphorique alternative chez Lawrence. Nous utilisons la convention typographique de Lakoff, en distinguant les instanciations particulières d'une métaphore de son schéma matriciel, noté en majuscules. Une métaphore bien connue, qui existe au moins depuis la Grèce classique, pourrait ainsi être écrite : TO THINK IS TO SEE. Cette métaphore est si bien intégrée à notre usage de la langue qu'elle se présente à chaque instant. On dit aussi bien en français qu'en anglais que l'on *voit* ce que veut dire un auteur, que penser consiste en certaines *intuitions* (*intuitere*) plus ou moins *évidentes* (*videre*), et la notion même d'Idée traduit le grec *Eidos*, qui signifie proprement l'aspect visible des choses. On parle encore de *se figurer* une idée, des *yeux* de l'esprit ou de l'intelligence, d'une conception

⁵⁰⁷ Michael J. Reddy, *art.cit.*, p.292.

éclairante, etc. Or Lawrence tente de substituer à ce paradigme métaphorique un autre modèle, « *an opposing frame* » comme dit Reddy, que l'on pourrait formuler simplement : TO THINK IS TO TOUCH. La substitution du modèle du toucher à celui de la vision passe par une manière différente de métaphoriser l'activité de penser. Si penser consiste toujours à transformer des catégories, la pensée métaphorique tente de transformer des modèles métaphoriques, ces « paradigmes » invisibles qui induisent des manières de voir et de ne pas voir certaines réalités. Produire des effets métaphoriques différents, c'est faire apparaître des réalités que les métaphores ordinaires dissimulent, et raviver la conscience de certaines métaphores qui passent pour des termes « propres ». Il est donc essentiel de se poser la question de la manière dont on métaphorise, sans toujours en avoir conscience, l'activité de penser. Non pas pour produire une définition supposément dégagée de toute forme d'image, mais pour se demander si ce n'est pas en proposant des métaphores originales qu'une poésie « pense ».

L'activité de penser n'est pas seulement métaphorisée le plus souvent comme une *vision*, mais aussi corrélativement comme une *prise de distance*. Penser, ce serait se dégager d'une influence immédiate, mettre à distance de soi-même ce qu'il y a à penser, suspendre les réactions pratiques ou émotionnelles spontanées que l'on pourrait avoir à son égard. La vision est considérée depuis les grecs comme un modèle privilégié pour illustrer cette distance instaurée par la pensée entre le sujet pensant et l'objet pensé. La pensée est alors décrite comme un *regard* intellectuel porté sur le monde, en tant précisément que le propre du regard est de révéler le monde *à distance*, de suspendre l'immédiateté des réactions vitales, de prendre du champ par rapport aux intérêts pratiques. On a pu en ce sens aller jusqu'à faire de l'expérience visuelle l'origine de l'idée même d'objectivité. Hans Jonas écrivait par exemple : « c'est de la perception visuelle que le concept et l'idée héritent ce modèle ontologique d'objectivité que la vision a d'abord créée⁵⁰⁸. » Pour Jonas, c'est parce que la vision existe et peut servir de modèle analogique que l'idée d'objectivité a pu être imaginée.

Une longue tradition, qui passe notamment par Aristote, fait de la vision le plus noble des sens. De ce point de vue la pensée serait à l'âme ce que la vision est à la perception, il y aurait une *analogie* entre les deux activités de voir et de penser, qui toutes deux exprimeraient ce qu'il y a de meilleur dans l'humain. Au début de la *Métaphysique*, Aristote rappelle brièvement pourquoi la vision doit être privilégiée : « [...] non seulement pour agir, mais même lorsque nous

⁵⁰⁸ Hans Jonas, *Le phénomène de la vie : vers une biologie philosophique*, Danielle Lories (trad.), De Boeck Université, 2000 [1966], p.157. Tout l'essai VI (« La noblesse de la vue : étude de phénoménologie des sens ») est consacré à ce que la métaphore de la vision induit quant à la conception de la pensée.

ne nous proposons aucune action, nous préférons, pour ainsi dire, la vision à tout le reste. La cause en est que la vue est, de tous nos sens, celui qui nous fait acquérir le plus de connaissances⁵⁰⁹. » La vision aurait le privilège d'être davantage libérée des exigences pratiques, ce qui lui conférerait une vertu épistémique particulière. On pourrait alors dire que, de même que la vision est le sens le plus noble et le meilleur, la « vision intellectuelle » est la forme la plus haute de la conscience humaine, plus précisément pour Aristote la pensée-vision libérée de tout engagement pratique : la *theoria*. Cette proximité analogique entre la vision et la pensée n'est pas le propre d'Aristote, et constitue une sorte de lieu commun philosophique. On trouve ainsi sous la plume de Philon d'Alexandrie, au premier siècle de notre ère :

La vision (*orasis*) excelle parmi tous les sens, puisque par elle seule sont appréhendées les plus belles des choses créées, le soleil, la lune, l'ensemble du ciel et de l'univers. Et la vision par la partie maîtresse (*hegemonikou*) de l'âme l'emporte sur toutes les autres facultés qui l'accompagnent. Elle est la sagesse, qui est la vue de l'intelligence (*phronêsis opsis ousa dianoias*)⁵¹⁰.

L'analogie permet de passer de la vision sensible à la vision intellectuelle ou vision de la partie la plus haute de l'âme. La vision est l'activité par excellence qui permet de rapprocher la perception et la pensée. La sagesse elle-même (*phronêsis*) ne serait rien d'autre qu'une vision intellectuelle.

Examinons les tensions suscitées par cette métaphorisation plusieurs siècles plus tard. Descartes reprend à son compte ce qui n'est ni un fait ni une opinion, mais se donne avec le « naturel » des métaphores oubliées. Il identifie ainsi, dans le texte inachevé des *Règles pour la direction de l'esprit*, la saisie de la vérité à une forme de vision intellectuelle, « *intuitus mentis*⁵¹¹ ». Certains critiques ont dénoncé le fait que l'analogie entre la pensée et la vision n'est possible chez Descartes qu'à condition d'insister au préalable sur la dimension intellectuelle de la vision sensible. Ce serait parce que la vision est conçue a priori comme « une vision dominée d'entrée de jeu par l'esprit⁵¹² », qu'il serait possible de décrire ensuite la pensée comme une vision. Descartes ne ferait, comme le magicien, que retrouver dans son chapeau ce qu'il y a placé sans le dire. Contester cette représentation intellectualiste de la vision conduirait alors à transformer

⁵⁰⁹ Aristote, *Métaphysique* A, 980a. Trad. J. Tricot. 1933. Paris : Vrin, 1991.

⁵¹⁰ Philon d'Alexandrie, *De Abrahamo*. Trad. Jean Goulet. t.20, p.46-47. Cité par Hegel dans ses *Leçons sur l'histoire de la philosophie IV : La philosophie grecque*. Trad. P. Garniron. Paris : Vrin, 1975. p.827.

⁵¹¹ Descartes, *Oeuvres complètes I: Premiers écrits. Règles pour la direction de l'esprit*. Ed. J.M. Beyssade et D. Kambouchner. Paris: Gallimard, 2016.

⁵¹² Jean-Pierre Cavaillé, *Descartes: La fable du monde*. Paris: Vrin, 1991.

l'image de la pensée qui lui est associée. Or c'est précisément le sens du « paradigme » métaphorique que nous avons noté *THOUGHT IS A VISION* qui contribue à donner le sentiment que tout est déjà décidé avant l'examen. Tout est joué dès lors que l'on accepte les expressions qui servent à dire la pensée, si bien qu'il faut en quelque sorte, pour éviter certains partis pris, s'efforcer de penser contre la langue. Les philosophes ont bien l'habitude d'interroger le langage ordinaire (pour s'en écarter ou s'inspirer de ses finesses), mais ils sont mal équipés lorsqu'il s'agit de produire des nouvelles métaphores. C'est pourquoi les poètes sont si nécessaires au progrès de la pensée.

Mais si la *solution* ne peut être que poétique (forger de nouvelles métaphores pour défaire les métaphores oubliées), le *problème* apparaît déjà chez les philosophes. Ainsi Descartes mobilise, d'une manière extrêmement curieuse, des images tactiles pour expliquer les images visuelles qui servent à décrire la pensée. Comme l'a écrit Michel Serres, qui a révélé ce point avec finesse, chez Descartes « le toucher est le modèle de la vision qui est le modèle de l'intuition⁵¹³ ». Tout se passe comme si des références tactiles devenaient nécessaires pour rendre compte de l'épaisseur sensible et de la proximité qui ont été expulsées de la vision. Comment concevoir que l'esprit embrasse son objet dans l'expérience de l'évidence, sans avoir besoin des médiations du raisonnement ou de la démonstration ? Comment retrouver la proximité que l'on a commencée par exclure de la pensée ? Comment décrire une vision immédiate, une vision compréhensive capable de saisir d'emblée une réalité plutôt que de la mettre à distance ? Descartes, pour tenter de répondre à ces questions, évoque l'expérience du toucher. Comme le résume Michel Serres, chez Descartes « la vision est le modèle de l'intuition, et le tact *indistant* est le modèle de la vision⁵¹⁴ ». Descartes n'est pas un fabricant de métaphores mais, si convaincu du primat du visuel qu'il puisse être (« Toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue étant le plus universel et le plus noble [...]»⁵¹⁵), si constamment porté à mobiliser des analogies visuelles (il rappelle qu'intuition signifie pour lui « voir » et parle de « lumière naturelle »), il en vient pourtant, pour exprimer la proximité de la pensée à son objet, à trahir l'image de la vision, ou plutôt à éclairer la métaphore de la vision par une métaphore tactile. La réflexion philosophique bute ici sur les biais induits par les métaphores implicites que la langue propose. Descartes tente, pour conjurer les effets de la première métaphore, de la redoubler par une autre : « Il y a bien deux analogies successives complètes: vision-lumière-distance, toucher-

⁵¹³ Michel Serres, « L'évidence, la vision et le tact », *Les Études Philosophiques*, 2, 1968, p. 191–195. URL: <https://www.jstor.org/stable/41581279>

⁵¹⁴ *id.*

⁵¹⁵ Descartes, *Dioptrique*, *Premier discours*.

obscurité-proximité, et la deuxième est résolutive de la première⁵¹⁶ ».

Or cette seconde analogie cartésienne : toucher-obscurité-proximité, évoque bien des choses au lecteur de Lawrence. Car Lawrence tente lui aussi de résoudre les tensions liées à une pensée trop exclusivement conçue sur le modèle de la vision, en passant du modèle de la vision et de la lumière au modèle du tact et de l'obscurité. Celui qui voit le monde est en face, mais celui qui le touche est à son contact, auprès de lui, immergé dans sa proximité. Lawrence reproche à la pensée philosophique d'être trop éloignée du monde, de perdre le contact à force de rechercher la distance (la critique épistémique est la forme intellectuelle d'une critique sociale envers les classes privilégiées, qui valorisent la mise à distance parce qu'elles peuvent vivre à distance des nécessités). Toute la question est alors de savoir s'il est possible de concevoir une pensée immergée, une *pensée auprès* du monde plutôt qu'une pensée de la distance.

La difficulté rencontrée par Descartes pour soutenir l'analogie entre la vision et la pensée le conduit ici à une nouvelle proximité étonnante avec Lawrence. Michel Serres résume ainsi le problème auquel est confronté Descartes: « Il faut trouver une figuration qui supprime la distance comme telle⁵¹⁷ ». Or « supprimer la distance, c'est remplacer la vision par le toucher » puisque « le tact, c'est le contact ». La conception d'un regard distancé exige de mobiliser l'image du toucher pour évoquer la proximité. On retrouve notamment ce thème chez Lawrence dans la nouvelle « *The Blind Man* » (1922). Maurice Pervin a perdu la vue pendant la guerre, mais il insiste sur le fait que son expérience ne s'est pas appauvrie pour autant. Au contraire, il a gagné en proximité avec le monde, puisque la vision l'encourageait à se distancer des autres existants. « *Life was still very full and strangely serene for the blind man, peaceful with the almost incomprehensible peace of immediate contact in darkness [...] He did not even regret the loss of his sight in these times of dark, palpable joy*⁵¹⁸ ». C'est ce contact immédiat dans l'obscurité (« *immediate contact in darkness* ») sur lequel Lawrence s'appuie constamment comme le modèle métaphorique permettant de figurer différemment l'activité de penser. Or Descartes décrivait lui aussi l'expérience d'un aveugle comme modèle d'une compréhension dans la proximité. Il écrivait dans la *Dioptrique* :

Il vous est bien sans doute arrivé quelquefois, en marchant de nuit sans flambeau par des lieux un peu difficiles, qu'il fallait vous aider d'un bâton pour vous conduire, et vous avez pour lors pu remarquer que vous sentiez, par l'entremise de ce bâton, les divers objets qui se rencontraient autour de vous, et même que vous pouviez distinguer s'il y avait des arbres, ou des pierres, ou du sable, ou de l'eau, ou de l'herbe, ou de la boue, ou quelque autre chose de semblable. Il est vrai que

⁵¹⁶ Michel Serres, *art.cit.*

⁵¹⁷ Michel Serres, *art.cit.*, p.194.

⁵¹⁸ DHL, «The Blind Man », *England, My England*, Collected Stories, p.46.

cette sorte de sentiment est un peu confuse et obscure en ceux qui n'en ont pas un long usage ; mais considérez-la en ceux qui, étant nés aveugles, s'en sont servis toute leur vie, et vous l'y trouverez si parfaite et si exacte qu'on pourrait quasi dire qu'ils voient des mains, ou que leur bâton est l'organe de quelque sixième sens qui leur a été donné au défaut de la vue⁵¹⁹.

Des aveugles, en particulier des aveugles-nés, « on pourrait presque dire qu'ils voient des mains ». Si la vision est le modèle métaphorique de la pensée, quelle pensée correspondrait à cette « vision des mains » ? Il ne s'agit pas simplement de dire que l'expérience des aveugles n'est pas différente de celle des voyants, ou qu'il est possible de « traduire » l'expérience visuelle en information tactile comme certaines innovations techniques le proposent aujourd'hui⁵²⁰. L'important est que les aveugles ont une expérience perceptive originale, qui loin d'exclure la pensée, peut au contraire lui servir de modèle.

Dans la nouvelle de Lawrence, les deux manières de penser correspondent aux deux manières qu'ont d'appréhender le monde Maurice, devenu aveugle lors de la Guerre, et Bertie Reid, « *a barrister and a man of letters, a Scotchman of the intellectual type, quick, ironical*⁵²¹ ». La vitesse, l'ironie, le type lettré et intellectuel représentent une certaine image « voltairienne » de la pensée, caractérisée avant tout par la distance (qui est toujours en même temps une distance sociale à la nécessité et à ceux qui y sont soumis). On sait que Bertie habite en ville, et son nom évoque d'une manière assez transparente Bertrand Russell (que ses amis appelaient Bertie), avec lequel Lawrence a eu un différend assez violent sur la nature et la fonction de la pensée. Maurice est décrit au contraire comme lent et provincial: « *his mind was slow, as if drugged by the strong provincial blood that beat in his veins*⁵²² », mais avec une vie émotionnelle plus riche que celle de Bertie, comme si l'enracinement sensible et la vigueur émotionnelle passaient pour Lawrence de manière privilégiée par le *toucher*.

Certes l'opposition binaire a l'inconvénient de durcir la différence entre deux manières de penser, qui sont sans doute mêlées dans la réalité (de fait aucun personnage ne semble avoir pleinement « raison », comme si chacun était incomplet. Les nouvelles, chez Lawrence, fonctionnent toutes sur ce modèle : un problème est déployé, et une solution incomplète ou insuffisante envisagée. C'est dans les romans que ces « solutions » prennent corps). Il ne s'agit pas pour Lawrence de vanter une pensée totalement détachée de la vision. Il s'agirait d'ailleurs d'une abstraction, puisque l'on sait par exemple que la reconnaissance tactile, chez des aveugles

⁵¹⁹ Descartes, *La dioptrique*, 1^{ère} partie : « De la lumière », Œuvres philosophiques éd. F. Alquié, t.1, 1963, p.654 (AT VI, p.83-84).

⁵²⁰ Paul Bach-Y-Rita, et.al., « Vision Substitution by Tactile Image Projection », *Nature*, 221, 1969, p.963-964.
<https://doi.org/10.1038/221963a0>

⁵²¹ DHL, « the Blind Man », *Collected Stories*, p.425

⁵²² *id.*

comme chez des voyants, nécessite l'activation du cortex visuel⁵²³. L'important n'est pas de renverser l'hégémonie du modèle visuel mais de le fragiliser, en lui opposant, et quitte à l'exagérer, une pensée dont le modèle métaphorique serait davantage le toucher que la vision. Dans une lettre à Murry, Lawrence se plaint que les Anglais ont « un sens en moins », qui leur interdit d'envisager sérieusement certaines expériences⁵²⁴. L'omniprésence de la métaphore visuelle interdit de seulement *concevoir* une pensée appréhendée à partir de métaphores tactiles – sauf à procéder aux circonvolutions de Descartes pour récupérer ce qui a été exclu *a priori* du fait du « paradigme » métaphorique inconsciemment adopté. Bertie Reid, dans la nouvelle de Lawrence, ne peut produire qu'une pensée tronquée, incomplète, parce que l'expérience tactile n'entre pas dans sa définition de la pensée. Sa conception de la pensée est une conséquence de son « point de vue » sur le monde, de la nature tronquée de son expérience.

Nul doute que l'expérience de Bertie Reid est (en partie au moins) celle que Lawrence attribue à la majeure partie des intellectuels des classes moyennes ou supérieures qu'il a pu rencontrer. Leur origine sociale les rend insensibles à certaines expériences⁵²⁵, précise Lawrence, en particulier celles qui concernent les sens les « moins nobles » : l'odorat et le toucher, très proches de « *the hot animal life*⁵²⁶ ».

Ce que les descriptions littéraires permettent d'envisager, c'est une forme originale de *contact* avec les choses, dont la pensée désigne la prise de conscience et l'articulation langagière. Si le terme même de *concept* renvoie bien à une forme de saisie (*con-capio*, prendre avec), le toucher dont Lawrence fait l'éloge est toutefois plus proche de la caresse ou du contact que de la prise. C'est peut-être parce que la vision permet de posséder le monde à distance⁵²⁷ que le concept est compris habituellement comme un principe de saisie et d'unification. Si l'expérience qui sert de modèle métaphorique à la pensée n'est plus la vision mais le tact, les choses risquent de prendre une forme très différente. À quoi ressemblerait un concept pensé sur le modèle d'une proximité invisible ? L'important pour Lawrence est d'abord de faire prendre conscience de la

⁵²³ Andro Zangaladze, *et.al.*, « Involvement of visual cortex in tactile discrimination orientation », *Nature*, 401(6753), 1999, p.587-590. <https://doi.org/10.1038/44139>

⁵²⁴ On trouve la même remarque à propos de l'odorat dans le livre de Chantal Jacquet, *Philosophie de l'odorat*, PUF, 2010. Elle propose de reconnaître, dans l'usage ordinaire, la hiérarchie des sens suivante : 1. Vision, 2. Audition, 3. Toucher, 4. Goût, 5. Odorat. Dans tous les cas le partage passe entre visio-audition d'une part (comme sens « nobles », « spirituels », « distancés », etc.), et les autres sens d'autre part (« vulgaires », « corporels », « immédiats », etc.).

⁵²⁵ DHL, « Which Class I Belong To », *LE*, p.39 : « What is the peculiar repugnance one feels, toward entering the middle-class world ? [...] I find it is a very deep obstacle. It is in the manner of contact. The contact, among the lower classes – as perhaps, in the past, among the aristocracy – is much more immediate, more physical, between man and man, than it ever is among the middle class ».

⁵²⁶ DHL, « The Blind Man », *op.cit.*, p.428.

⁵²⁷ Jonas, *op.cit.*, p.147 : « la distance au plan tant spatial que mental ».

possibilité et de la réalité d'une telle expérience, ainsi que de sa spécificité. L'expérience de l'aveugle, privée de vision, n'est pas seulement une expérience amoindrie. Elle n'est telle que tant que l'on considère la vision comme le sens « le plus noble » et le plus important. Dans la nouvelle de Lawrence, au contraire, la perte de la vision est l'occasion pour Maurice d'investir un autre type d'expérience et d'essayer de l'expliquer à ceux qui voient. En ce sens Maurice s'inscrit dans la tradition antique de l'aveugle possesseur d'un savoir supra-humain, comme Homère ou Tirésias par exemple.

Mais il n'est pas simple, on l'a dit, de se dégager de l'emprise d'une métaphore millénaire comme celle de la vision. Dans un passage remarquable de la nouvelle, Isabel, la femme de Maurice, sort chercher son mari dans l'étable (ils habitent une grande ferme non loin d'Oxford). L'expérience du contact avec l'obscurité lui apparaît comme une menace, et elle tente à tout prix de réactiver une forme de vision, ou de reconnaître auditivement son environnement, pour éviter d'être entièrement livrée à l'expérience du toucher, ce sens qu'un certain ordre métaphorique a laissé chez beaucoup d'humains à l'état de sens négligé.

She listened intensely [...] The horses were so terrifyingly near to her, in the invisible. The loud jarring of the inner door-latch made her start ; the door was opened. She could hear and feel her husband entering and invisibly passing among the horses near to her, in darkness as they were, actively intermingled. The rather low sound of his voice as he spoke to the horses came velvety to her nerves. How near he was, and how invisible ! The darkness seemed to be in a strange swirl of violent life, just upon her. She turned giddy. Her presence of mind made her call, quietly and musically :
 'Maurice ! Maurice – dea-ar !'
 'Yes' he answered. 'Isabel ?'
 She saw nothing, and the sound of his voice seemed to touch her. [...] Whilst he was so utterly invisible, she was afraid of him [...] she longed to see him, to look at him.

L'important est la manière dont le contact tactile et émotionnel remplace, dans la rencontre, le suprématie ordinaire attachée à la vision et à la reconnaissance. Encore faut-il entendre « toucher » au sens large d'un « ressenti » ou d'une « proximité ». Si, comme le note Hans Jonas, « il y a une différence fondamentale entre faire simplement une rencontre tactile et ressentir (*feel*) un autre corps⁵²⁸ », c'est bien ce second sens, plus large, qui est en question dans le passage. Lawrence excelle à rendre cette dimension négligée de l'expérience, recouverte par les contenus visuellement identifiables, et difficile à dire tant les mots qui se présentent semblent inséparables de l'ordre visuel. Comment faire du toucher (même entendu au sens large, en incluant le sentiment d'une proximité « collante », dont on ne peut se distancer) un modèle pour

⁵²⁸ Jonas, *op.cit.*, p.150.

se figurer les opérations de l'esprit ? Peut-on parler d'une pensée du toucher, qu'elle soit comprise comme pensée *sur* le toucher ou *par* le toucher ? Y a-t-il une « vérité » tactile ? Qu'est-ce que « *the delicate tactile discernement*⁵²⁹ » dont Maurice fait preuve lui permet (et permet ainsi au lecteur) d'appréhender ? Si l'expérience tactile est difficile à dire, c'est peut-être du fait de certaines habitudes discursives, qui sont enracinées dans le lexique (puisqu'il suffit de consulter un dictionnaire pour être renvoyé à la métaphore de la pensée-vision). C'est la raison pour laquelle une simple déclaration d'intention serait impuissante à transformer l'ordre métaphorique imposé aux discours. Il ne suffit pas de vouloir transformer une métaphore pour y parvenir, il faut inventer des modèles figuraux capables de déplacer, même très légèrement, l'ordre qui préside d'ordinaire à l'appréhension de l'expérience.

Maurice est incapable, dans la nouvelle, d'une telle invention. C'est pourquoi il est réduit au silence (« *The blind man was silent*⁵³⁰ »). Ce silence n'est pas accidentel, il tient au lien très étroit qui unit l'expérience visuelle et l'usage du langage. Aveugle, privé de l'expérience visuelle qui soutient la représentation de la vie de l'esprit, Maurice est réduit au silence. Il sent le bouquet de violette (qui sont une variété de pensées) sur la table et touche sa nourriture avec la pointe de son couteau (« *touched his food repeatedly, with quick, delicate touches of his knife-point*⁵³¹ »), mais son expérience est invisibilisée. Exclue de la sphère visuelle, elle est exclue de l'existence. Bertie insiste d'ailleurs sur le fait que la perte de la vue représente « *a great deprivation* », « *something lacking all the time*⁵³² ». La réponse de Maurice (« *I suppose we're all deficient somewhere*⁵³³ ») ne peut être entendue par Bertie. Une l'hypothèse développée dans la nouvelle est que la domination intellectuelle (métaphorisée par la vision) se paye en capacité à entrer en contact avec les choses et les gens (métaphorisée par le toucher). Le primat de la vision, portée par une tradition millénaire et déposé dans la langue elle-même, a pour contrepartie une faiblesse tactile et une forme d'impuissance relationnelle. C'est la grande souffrance inconsciente que Lawrence diagnostique chez les classes supérieures : une froideur relationnelle, une vie émotionnelle exagérément soumise aux impératifs sociaux, et un refus de la proximité tactile avec les gens et les choses⁵³⁴. C'est le point faible de Bertie, l'envers de sa vision et de sa vivacité d'esprit : une impuissance relationnelle (« *his incurable weakness, which made him*

⁵²⁹ DHL, « The Blind Man », *op.cit.*, p.433.

⁵³⁰ DHL, « The Blind Man », *op.cit.*, p.433.

⁵³¹ *Id.*, p.434.

⁵³² *Id.*, p.436.

⁵³³ *Id.*

⁵³⁴ DHL, « Which Class I Belong To », *LE*, p.39.

unable ever to enter into close contact of any sort⁵³⁵ ») et émotionnelle (« at the centre he felt himself neuter, nothing⁵³⁶ »). Il possède bien une certaine sensibilité littéraire, de l'argent et de la reconnaissance sociale. Sa manière de vivre et de penser sont, d'une manière générale, socialement valorisées. Mais ce qui manque ne peut apparaître qu'à un regard extérieur, capable d'évaluer cette vie à l'aune d'autres principes. Il faut un changement de métaphore (conditionné par un changement des dispositions sociales de ceux qui prennent la parole), pour que ce qui manque puisse seulement apparaître comme manquant. C'est bien le but de la nouvelle de faire apparaître ce manque, de le nommer indirectement, d'une manière figurée, puisque les mots qui viennent spontanément sont tordus par l'usage de sorte qu'ils sont impropres à dire les choses autrement que comme elles sont dites. L'expérience tactile, la sensibilité tactile, ne peut pas être « simplement » dite, puisqu'il faut un important travail sur la langue pour y parvenir. C'est pourquoi Maurice reste vague lorsqu'on l'interroge, parlant à contrecœur de « *something strong and immediate*⁵³⁷ » qui en même temps « *seems to put one's mind to sleep*⁵³⁸ ». Pourtant ce sommeil (ailleurs Lawrence parle d'un aveuglement (*blindness*) typique des classes populaires⁵³⁹) ne concerne qu'une dimension de la vie de l'esprit, et rend possible de déplacer l'attention sur une autre dimension. Il faut que Maurice soit aveugle pour que « ce qui reste » s'impose à lui comme une forme alternative de connaissance. Lorsqu'il découvre avec ses mains, à la fin de la nouvelle, le visage de Bertie dans l'obscurité de la grange, l'expérience est bien décrite comme une forme de connaissance : « *we shall know each other now, shan't we ? We shall know each other now*⁵⁴⁰ ». Tout se passe comme s'il existait un type de savoir pour lequel le toucher n'est pas un simple soutien de la vision, mais le principe d'une expérience d'une autre nature. Bertie, d'ailleurs, sort profondément détruit de cette expérience purement tactile : « *his insane reserve broken in. He was like a mollusc whose shell is broken*⁵⁴¹ ». La nouvelle finit ainsi, sur l'exaltation de l'aveugle et la terreur de l'autre homme, pour qui le primat de la vision était en même temps une forme de refuge, de protection relationnelle, un retrait maladif à distance de la réalité. Métaphoriser le toucher, ce serait alors faire œuvre de médecin, pour soigner (Lawrence rattachait *Pansies* à « *panser, to dress or soothe a wound* ») un trouble relationnel, dont le primat épistémique des sens de la distance (vision et audition) serait un symptôme.

⁵³⁵ *Id.*, p.434.

⁵³⁶ *Id.*, p.435 ;

⁵³⁷ *Id.*, p.436.

⁵³⁸ *Id.*

⁵³⁹ DHL, « Which Class I Belong To », *LE*, p.39.

⁵⁴⁰ *Id.*

⁵⁴¹ *Id.*, p.440.

Le recours aux images n'est donc pas ici le signe d'une impuissance conceptuelle (au sens où Meschonnic reproche quelque part à Merleau-Ponty de « poétiser » pour dissimuler une absence de concept : « Poétisation – le recours même de l'absence du concept⁵⁴² »). C'est le concept de concept qu'il s'agit de transformer, et cela n'est possible qu'à condition de déplacer les métaphores à partir desquelles nous produisons d'ordinaire un travail de conceptualisation. Il n'est possible de réfléchir la pensée autrement qu'à condition d'en passer par une figuration différente de l'expérience, et singulièrement de l'expérience de la pensée.

3.4.6 De la métaphore au symbole

Lawrence fait à plusieurs reprises l'apologie d'un certain type d'images : les *symboles*. Ces images possèdent une valeur *dynamique* tout à fait particulière. Il n'est pas suffisant de dire que les images interrompent la détermination du sens, que « la métaphore ouvre l'errance du sémantique⁵⁴³ ». Il faut ajouter que certaines images possèdent la capacité de *faire* quelque chose, indépendamment de l'opération de lecture sémiotique par laquelle on leur attribue un sens.

La différence rappelle la vieille querelle, dans les arts visuels, entre les partisans de la couleur et les défenseurs du primat de la forme. Ce qu'affirment certains défenseurs de la couleur, c'est que la signification ne s'épuise pas dans la reconnaissance de la forme, qu'il est possible de peindre de telle manière que se révèle « la primauté accordée à la pâte sur la ligne⁵⁴⁴ » (qui peut aller jusqu'à l'« exaltation de la matière⁵⁴⁵ », par exemple chez Rembrandt). L'identification de la forme ne suffit pas à rendre compte de la richesse signifiante du tableau. De même il faudrait parler des « empâtements » de la pensée, des « jeux de matière » ici aussi. Et l'image verbale peut jouer ce rôle d'être à la pensée littéraire ce que les effets de matière sont à la peinture : une source alternative de signification. L'allégorie, que Lawrence critique à plusieurs reprises⁵⁴⁶, désigne la tendance à réintégrer l'image-symbole dans l'univers du sens, en y voyant la figuration d'une idée abstraite (« *under the narrative of an allegory lies a didactic*

⁵⁴² Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, Odile Jacob, 2000.

⁵⁴³ Derrida, *op.cit.*, p.287.

⁵⁴⁴ *id.*

⁵⁴⁵ Gérard Dessons, *L'odeur de la peinture : L'hypothèse Rembrandt*, Editions Manucius, 2013 [2006 pour la première édition].

⁵⁴⁶ DHL, *Apocalypse*, p.49, 61, 142.

*argument, usually moral*⁵⁴⁷ »). Parler d'allégorie, c'est oublier que les images ne sont pas subordonnées au sens, mais qu'elles contribuent, comme le sens des phrases, à la constitution plus globale d'une signification. Lawrence écrit dans son livre sur l'*Apocalypse* de Jean :

The great images incorporated are like the magnificent Greek pillars plastered into the Christian Church in Sicily: they are not mere allegorical figures: they are symbols [...] and as symbols they defy John's superficial allegorical meaning. You can't give a great symbol a « meaning », any more than you can give a cat a « meaning ». Symbols are organic units of consciousness with a life of their own, and you can never explain them away, because their value is dynamic, emotional [...] and not simply mental⁵⁴⁸.

On peut *interpréter* une allégorie, pas un symbole. Il faudrait reprendre pour ces derniers la formule de Rimbaud : « ça ne veut pas rien dire ». Les symboles ont bien une signification, ils « parlent » à celui qui les contemple, ils produisent certains effets sur lui. Mais pour autant leur *signification* ne peut pas être réduite à un *sens* défini. On ne peut jamais dire d'un symbole : il veut dire ceci ou cela. Bien sûr il est toujours possible d'interpréter des symboles, mais aucune interprétation ne peut épuiser (*explain away*) un symbole. C'est pourquoi *le symbole est pour Lawrence l'image par excellence, celle qui donne le plus à penser*. La métaphore est secondaire. Elle produit bien des effets de sens, mais elle ne peut parvenir à produire les effets émotionnels les plus importants qu'à condition de mobiliser des symboles, c'est-à-dire la condensation d'expériences émotionnelles collectives, mille fois répétées et progressivement approfondies. Les symboles sont supra-personnels : « *no man can invent symbols. He can invent an emblem, made up of images; or metaphors; or images; but no symbols*⁵⁴⁹ ». Les images peuvent soutenir ou illustrer une proposition, mais les symboles se déploient dans une relative indépendance vis-à-vis de la ligne argumentative d'un propos. L'irruption du symbole témoigne du fait que *penser ne consiste pas seulement à argumenter*. C'est le sens de la formule de Lawrence dans la préface des *Pansies* : « *Each little piece is a thought ; not a bare idea or an opinion or a didactic statement, but a true thought* ». La pensée passe bien par l'argumentation, mais elle ne peut s'y épuiser, sauf à appauvrir considérablement ce que peut être la pensée. Lawrence développe l'exemple de la question au sphinx :

Not until we grasp a little of the working of the ancient mind can we appreciate the « magic » of the world they lived in. Take even the sphinx conundrum : *What is it that goes first on four legs, then on two and then on three ?* – the answer is : Man. – To us it is rather silly, the great question

⁵⁴⁷ DHL, *Apocalypse*, p.49.

⁵⁴⁸ *Id.*, p.48.

⁵⁴⁹ *Id.*, p.49.

of the sphinx. But in the uncritical ancient who felt his images, there would spring up a great complex of emotions and fears⁵⁵⁰.

Si on exclut la dimension symbolique pour ne conserver que la dimension logico-argumentative, la question du sphinx apparaît puérile et ridicule. Elle a bien un sens, mais trivial, inintéressant. La force de l'histoire tient à ce que la suite d'images produit émotionnellement chez celui qui la découvre. Il est possible de construire des enchaînements de symboles dynamiques plus ou moins habiles, les meilleurs constituant un fond collectif d'histoires reprises, corrigées, réécrites. Les plus significatifs de ces enchaînements symboliques ne sont pas nécessairement ceux dont le sens est le mieux établi (la même chose peut être dite des poèmes, et jusqu'aux comptines pour enfants, dont le « sens » est loin d'être toujours solide, mais qui valent en tant que suite d'images). Si la pensée n'a pas d'abord affaire au sens mais à la signification, le symbole peut être considéré comme un instrument très puissant au service de la pensée.

Résumons-nous :

- i) Le langage ordinaire est toujours métaphorique, et en dehors du cas particulier des systèmes formels, il est impossible et illusoire de croire échapper à l'influence des métaphores.
- ii) Certaines métaphores ordonnent l'expérience, souvent d'une manière implicite ou inconsciente. Ainsi dans notre culture la métaphore *THOUGHT IS A VISION* organise et accorde en amont, à la manière d'un « paradigme », des opinions diverses sur la nature de la pensée. On ne peut déjouer l'accord préalable entre des visions différentes qu'à condition de problématiser les métaphores oubliées qui ordonnent subrepticement l'expérience.
- iii) Penser exige alors de constituer des métaphores alternatives, capables de susciter un sentiment d'étrangeté, d'induire si possible, au moins le temps d'un récit, des catégories d'appréhension différentes. C'est la réflexion sur les catégories nouvelles qu'une métaphore différente suscite qui constitue une pensée-image.

⁵⁵⁰ *Id.*, p.92.

3.5. Une pensée poétique

La métaphore et les effets poétiques sont les marques d'un discours plus complet que n'importe quelle épure logico-argumentative. L'apparente pauvreté conceptuelle des *Pansies*, qui est indéniable, a peut-être pour envers une richesse en termes de signification, que le critique aurait pour tâche d'étudier. Cette *signifiance* apparaît à la fois en excès et en défaut sur le sens grammatical et syntaxique, comme une « sursignification » surgissant « dans l'intervalle des mots » comme une « signification latérale ou indirecte⁵⁵¹ ». Cette autre ligne de signification passe par l'usage des images discursives : métaphores ou symboles. Mais elle passe aussi par des éléments poétiques le plus souvent négligés par les lectures philosophiques. Nous voulons parler notamment i) de la typographie et de la mise en page, ii) de la ponctuation, iii) de la prosodie, et iv) du rythme.

3.5.1. Typographie et mise en page

Par le terme typographie on entend la dimension formelle du texte, qu'il est possible (voire nécessaire) de considérer comme participant à la signification globale des pensées-poèmes. Si, comme l'écrit Lawrence, il n'est de véritable pensée qu'en vers, et si le vers est, selon la formule de Claudel, une « idée isolée par du blanc⁵⁵² », alors la question de l'*actualisation graphique* apparaît comme essentielle à la pensée telle que Lawrence la conçoit. Le « blanc » participe à « l'idée », tout comme la répartition des mots sur la page, le choix des majuscules et minuscules, les soulignements et les retours à la ligne, etc.

Lawrence s'intéresse de près à ces questions, comme on voit au fait qu'il distingue notamment ses *Pansies* des *Pensées* de Pascal par la manière dont elles occupent l'espace de la page. Les *Pansies* sont présentées comme ayant un mode organique d'occupation de l'espace, à la manière de petits animaux : « *each thought trotting down the page like an independent creature, each with its small head and tail, trotting its own little way, then curling up to sleep*⁵⁵³ ». Au contraire les idées philosophiques de Pascal seraient « empaquetées » artificiellement comme des « balles » (le terme utilisé, *bales*, qui signifie les paquets ou les

⁵⁵¹ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Gallimard, 1969, p.123 : « un langage opérant ou parlant dont les mots vivent d'une vie sourde comme les animaux des grandes profondeurs, s'unissent et se séparent comme l'exige leur signification latérale ou indirecte ».

⁵⁵² Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », 1925.

⁵⁵³ DHL, Introduction (1929), *CP*, p.624.

bottes de foin, désigne également ponctuellement le maléfice ou le malheur), évoquant quelque chose de scolastique au sens le plus péjoratif du terme : « *those solid blocks of mental pabulum packed like bales in the pages of a proper heavy book*⁵⁵⁴ » comme écrit Lawrence. La formule évoque à la fois la lourdeur (*solid blocks, heavy*), le formalisme (le latin *pabulum*) et l'absolu respect des conventions (un livre « *proper* »). L'allitération consonantique en /p/ et /b/ (« *those solid **blocks** of mental **pabulum** packed like **bales** in the **pages** of a **proper** heavy **book*** »), alliée à la répétition de l'occlusive /k/ (*blocks, packed like, book*) (qui suscite un rythme haché par l'interruption momentanée de l'écoulement de l'air à l'oral), renforce encore le caractère mécaniquement ordonné des pensées philosophiques. Les *Pansies* traduisent au contraire une certaine liberté formelle de « courir librement sur la page ». Le « graphisme » est donc loin d'être purement accessoire. Mais dans quelle mesure participe-t-il à la pensée poétique des *Pansies* ?

La première hypothèse serait que la mise en forme de certaines *Pansies* mime directement le sens, à la manière des Calligrammes d'Appolinaire, ou comme c'est peut-être le cas, de manière plus discrète, dans la manière de retourner à la ligne dans la *pansy* suivante :

Self-Pity

I never saw a wild thing
sorry for itself.
A small bird will drop frozen dead from a bough
without ever having felt sorry for itself.

Le commentaire de Cathernie Brown évoque la dimension directement imitative de l'écriture du poème :

Its two sentences could form one and a half lines of prose. But the shortest line, 'sorry for itself', could be seen as the little bird which sits on the bough of the longer line beneath, which however also resembles the length of the tumble to the ground when it leaves it: 'A small bird will drop frozen dead from a bough'. The pity aroused in the reader for the small bird, accentuated by the small lines, is brilliantly contrasted by the poem's own argument – form here cutting against the thought in a manner which it is poetry's special power to enact⁵⁵⁵.

On remarquera la manière dont est soulignée une *manière proprement poétique de signifier* consistant à « *cutting against the thought* ». Brown voit dans le poème une forme d'imitation

⁵⁵⁴ *Id.*

⁵⁵⁵ Catherine Brown, «Are D. H. Lawrence's 'Pansies' Poetry?», 2017. URL : <https://catherinebrown.org/are-dh-lawrences-pansies-poetry/>

directe : « *sorry for itself* » imitant l’oiseau sur sa branche, laquelle est esquissée par l’avancée du vers suivant sur la page. Peu importe que l’on accepte ou non cette interprétation, il suffit qu’elle soit possible pour attirer l’attention à un autre niveau que celui du contenu propositionnel. La « pensée » n’est pas « dans » la proposition, mais plutôt (pour reprendre cette métaphore du contenu) dans la relation *entre* différents éléments.

D’autres éléments typographiques sont à prendre en compte, qui n’imitent pas nécessairement un référent. C’est le cas par exemple des *tirets*, des *italiques* ou des *majuscules*. Bethan Jones insiste à ce propos sur l’importance (et les limites) du travail de Pinto et Roberts pour l’édition d’un volume des *Complete Poems* de Lawrence paru en 1971. Pinto et Roberts s’attachent à l’époque, davantage que dans la version antérieure d’Edward Mac Donald, à respecter les retours à la ligne et l’aspect « fragmentaire » de nombreux textes, là où Mac Donald « *attempts to regularize or normalize the text by sorting it into neat paragraphs, sometimes joining lines together so the appearance is more consistent.* » Si ces changements mineurs semblent insignifiants (ce que reconnaît Jones : « *these changes may appear to be insignificant* »), ils témoignent d’une certaine incompréhension de la richesse formelle du texte (« *the formal interest of Lawrence’s text* »). Pourtant Pinto et Roberts témoignent à leur tour de la même négligence à propos des italiques, des majuscules et des tirets :

Although Pinto and Roberts fail to identify many citations, they produce a text that has greater intensity than the Phoenix version. Their text does not conform exactly to the Cresset Press original: it alters the number of words printed in capitals at the opening of the fragments, it does not use italics to emphasize the fact that the text is dialogic, and omits almost all of the dashes which indicate fragmentation or interruption⁵⁵⁶.

Quel intérêt y a-t-il à se conformer rigoureusement à certains éléments typographiques qui peuvent sembler anecdotiques ou inessentiels ? Il ne s’agit ni d’une fétichisation du texte original, ni d’un scrupule vétillaux de spécialiste, dès lors que ces éléments graphiques sont compris comme une partie importante de la signification du texte. C’est à condition de reconnaître l’importance de la typographie que sa préservation devient légitime. Identifier une pensée à son seul contenu propositionnel, au contraire, peut conduire à négliger ce travail sur les manuscrits originaux. Prendre les marques graphique au sérieux implique de distinguer plusieurs choses dans le texte lawrencien :

⁵⁵⁶ Bethan Jones, *The Last Poems of D.H. Lawrence: shaping a Late Style*, Routledge, 2016 [2010], p.202

- i) L'*italique* (qui correspond au soulignement dans l'original manuscrit). Il peut permettre d'accentuer un terme ou une formule, produisant ainsi un effet de perspective ou de hiérarchisation interne des éléments du discours. C'est le cas de la *pansy* très ironique intitulée « To be Superior », où un personnage du dialogue insiste lourdement : « don't you think, *really*, they *know* we're superiors ? », prouvant par son insistance la force de sa conviction (que le poème a pour but de contester), et suscitant un effet « sonore » d'accentuation (on « entend » le personnage davantage que si l'*italique* manquait). L'*italique* permet également d'insister sur l'extériorité de l'énonciateur, en produisant un effet de citation ou de discours direct, comme dans les vers suivants :

Ahem! they went. *This fellow*
is a little too open for me ;
with such people one has to be careful,
though, of course, we won't let him see! –

And they thought you wouldn't hear them
Privately coughing : *Ahem!*⁵⁵⁷

Nous reviendrons plus en détail sur l'utilisation d'une pluralité de voix, ainsi que plus généralement sur la question de ce que les jeux d'énonciation et le « dialogisme » font à la pensée.

- ii) Lawrence fait un grand usage des *tirets*, en particulier dans ses poèmes. Jones déplore à ce propos la liberté prise par plusieurs éditeurs de les supprimer systématiquement sans justification : pas moins de soixante-dix dans la pièce de théâtre *The Daughter-In-Law*⁵⁵⁸ par exemple. Or les tirets ont une valeur *pausale* essentielle : ils marquent l'interruption du processus de pensée. Par exemple à la fin d'un vers : « *How beastly he Bourgeois is / especially the male of he species* – » . Cette pause s'accompagne d'un phénomène d'accentuation avant et après le tiret. Jones souligne également, du point de vue de la pensée, la valeur *interruptive* des tirets, non plus seulement en tant qu'indications de pauses mais en tant que changement énonciatif. Lorsque Lawrence ajoute, peu de temps après la rédaction des *Pansies*, de courts prologues aux poèmes du recueil *Birds, Beasts and Flowers*, il multiplie les tirets, comme le souligne encore Jones :

⁵⁵⁷ DHL, « The Saddest Day », *Pansies*, CP, p.466.

⁵⁵⁸ *Id.*, note p.202.

The prologues are littered with dashes indicating interrupted thought, speech or line, again emphasizing the dialogic nature of the fragments. We are clearly presented with a series of many-voiced texts rather than a unified introduction sequence embodying a single perspective⁵⁵⁹.

Les tirets sont une marque dialogique essentielle à prendre en compte dès lors qu'on considère que la prise en compte de l'énonciation est nécessaire à la bonne intelligence d'un discours. Ils marquent la pluralité des « voix » en présence.

- iii) Quant aux *blancs*, ils ont eux aussi une valeur pausale et accentuelle. Ainsi dans « *Let us Be Men* », la séparation du dernier vers lui confère un caractère particulier, comme s'il venait après-coup tenter de résumer en une seule « grimace » le ridicule d'une certaine modernité, et le dégoût qu'elle peut susciter :

For God's sake, let us be men
not monkeys minding machines
or sitting with our tails curled
while the machine amuses us, the radio or film or gramophone.

Monkeys with a bland grin on our faces⁵⁶⁰.

La séparation graphique marque ici encore un changement de « voix », un autre « ton », une *rupture* en tout cas dans le déroulement du début du poème.

Il est donc important de noter que les éléments typographiques participent à la signification des *Pansies*, et contribuent à les constituer comme des pensées. Loin qu'il s'agisse de coquetteries surajoutées, ces éléments graphiques (soulignement, majuscules, italiques, blancs) sont des marqueurs signifiants, indicateurs d'un régime singulier de « sursignification ». La typographie est d'ailleurs explicitement évoquée par Lawrence lorsqu'il critique chez Pascal et La Bruyère, on l'a vu, *l'agencement graphique* de leurs pensées. Non seulement les pensées des moralistes s'étalent mal sur la page, mais elles sont séparées par ce que Lawrence nomme avec mépris (et en français dans le texte) des « pattes de mouche ». Les pensées sont, chez ces auteurs, « separated only by pattes de mouches, like faint sprigs of parsley ». Ces « pattes de mouches » désignent sans doute les *ornements typographiques* (fleuron, cul-de-lampe, bandeau, etc.) traditionnellement utilisés pour séparer des aphorismes ou des fragments, ou peut-être plus

⁵⁵⁹ *Id.*, p.199.

⁵⁶⁰ DHL, « Let Us Be Men », *Pansies*, CP, p.366.

vraisemblablement des *astérismes* (**) isolant les pensées. Lawrence ne reproche pas à ces séparateurs graphiques d'être simplement inélégants ou esthétiquement fautifs. Il comprend d'emblée que la forme transforme le fond d'une manière qui dépasse l'ornementation ou la décoration. C'est bien parce que la manière d'agencer les pensées sur la page contribue à leur signification qu'il y a sens à s'en soucier comme le fait Lawrence.

À la fragmentation pascalienne, Lawrence oppose une actualisation graphique capable de « libérer » la pensée : « *Let every pensée trot on its own little paws, not be laid like a cutlet trimmed with a patte de mouche* ». La métaphore oppose l'unité organique des petits animaux à la multiplicité végétale immobile et sans unité des « brins de persils » (que l'on peut ajouter sur un animal mort et cuisiné). Disséminer ainsi les pensées, c'est en perdre l'unité organique, donc le caractère « vivant » (au contraire des *Pansies* et de « *its own little paws* »).

Ces marques typographiques ont-elles toujours existé ? Lorsque la lecture cesse d'être accomplie à haute voix par des esclaves pour devenir une activité individuelle et silencieuse, il devient important d'imposer au texte des marqueurs spécifiques pour guider la lecture. La *scriptio continua* des anciens (où les lettres s'enchaînent sans espacements ni regroupements en paragraphes ou en chapitres) s'est vue progressivement remplacée par un travail général d'agencement graphique des textes, impliquant notamment des efforts de typographie et de ponctuation pour rendre compte des pauses, des accents et des différences d'intensité. Pour une part cette importance de l'aspect graphique des manuscrits est inséparable d'une métamorphose de l'objet livre, le *codex* romain (cahier formé de pages manuscrites en bois, parchemin ou papyrus, reliées et parfois recouvertes d'une couverture en cuir) remplaçant progressivement à partir du II^{ème} le *volumen* (papyrus enroulé d'origine égyptienne). Un des intérêts du *codex* (l'ancêtre direct du livre tel que nous le connaissons) vient de ce qu'il permet d'accéder facilement à n'importe quelle partie du texte. L'invention de la *page* joue à ce propos un rôle remarquable.

La lecture silencieuse existait dans l'Antiquité, mais elle restait marginale, comme en témoigne par exemple l'étonnement, rapporté par Plutarque, des soldats d'Alexandre lorsque ce dernier se met à lire en silence une lettre de sa mère. On se souvient également de l'anecdote selon laquelle Aristote, qui pratiquait la lecture individuelle, aurait été appelé péjorativement par Platon « ce lecteur ». Mais il faut bien distinguer le fait de lire seul, sans le secours d'un esclave, du fait de lire en silence. En effet dans l'antiquité « le lecteur solitaire lisait, lui aussi, le plus

souvent, à haute voix⁵⁶¹ ». C'est l'influence du christianisme qui aurait participé à l'évincement de la vocalisation des textes, en décrivant la lecture silencieuse comme une forme de recueillement⁵⁶². Le sens de la lecture a sans doute été profondément transformé par la pratique des lettrés chrétiens, ainsi que par le développement du *codex*, permettant de conserver les discours écrits de manière plus souple, plus économique et plus maniable. Lawrence évoque lui aussi l'importance de l'invention de l'objet-livre, en y voyant pour sa part une incitation au mensonge :

Man is a thought-adventurer. He has thought his way down the far ages. He used to think in little images of wood or stone. Then in hieroglyphs on obelisks and clay rolls and papyrus. Now he thinks in books, between two covers.

The worst of a book is the way it shuts up between covers. When men had to write on rocks and obelisks, it was rather difficult to lie. The daylight was too strong. But soon he took his venture into caves and secret holes and temples, where he could create his own environment and tell lies to himself⁵⁶³.

Plusieurs transformations formelles accompagnent le passage du papyrus au codex, comme la *séparation systématique des mots* (qui viendrait de copistes anglais et irlandais, peut-être plus précisément, selon un anecdote sans doute simplificatrice, de moines irlandais qui, vers le VII^{ème} siècle, peinaient pour déchiffrer le latin), ainsi que l'utilisation d'éléments de *ponctuation* de plus en plus variés, mais aussi la généralisation des lettres minuscules plus facilement lisibles (la minuscule caroline remplace progressivement la majuscule onciale au début du IX^{ème} siècle), l'apparition d'*alinéas* en début de paragraphes, de tables des matières et d'index (autour du XIII^{ème} siècle et sous l'influence des universités et de la science scolastique), le rappel du titre en bas des pages ou la pagination numérotée (qui se répand avec l'apparition de l'imprimerie). Toutes ces inventions visent à organiser plus efficacement l'information disponible, notamment par un système de *hiérarchisation* des contenus (manifeste par exemple dans la différence, typographiquement marquée, entre les titres, les sous-titres, le corps du texte et certains éléments minorés comme les parties entre parenthèses ou en note de bas de page). Il faut souligner également la valeur significative des ornements :

Historiquement, l'ornement n'est ni gratuit ni auxiliaire. Il fait partie intégrante de la signification de l'œuvre [...] La présence des ornements dans les manuscrits ne relève pas du simple plaisir esthétique. Leur principale raison d'être est le texte. Subordonnés à l'écrit, ils sont là pour servir le

⁵⁶¹ Stavros Lazaris, « Rôle des ornements à motifs (et compositions) géométriques dans les manuscrits grecs », *Ktèma*, n°35, 2010.

⁵⁶² Lazaris, *art.cit.*, p.290 : « une utilisation nouvelle du texte qui se développait dans les monastères, où la lecture était avant tout une invitation au recueillement ».

⁵⁶³ DHL, « Books », *LE*, p.197.

lecteur du manuscrit et non pas pour s'offrir en spectacle [...] l'ornement aniconique participe à l'intelligibilité de l'écrit, dont il segmente le contenu et indique les passages importants⁵⁶⁴.

Mais la valeur signifiante des éléments typographiques ne se limite pas à soutenir le *sens* en distinguant des groupements sémantiques. En même temps qu'elle soutient le sens et facilite la consignation et la transmission d'informations, la mise en forme *ajoute* une dimension signifiante particulière. Il est bien possible qu'elle n'ait été au début qu'un outil au service du sens, mais elle s'est révélée capable de produire des effets de signification originaux, que les poètes n'ont pas manqué de mobiliser (les Calligrammes d'Appolinaire sont un exemple bien connu), aussi bien pour *doubler* le sens (et non plus seulement le *soutenir*) que pour le contrarier ou le *déranger*. Il en va de la dimension graphique comme de la musique au cinéma : on peut dire qu'elle soutient l'histoire (en indiquant au spectateur les moments d'intensité et de relâche par exemple), mais aussi qu'elle la redouble (en ajoutant une impression mélancolique proprement musicale à des adieux difficiles), ou qu'elle la dérange (lorsque la musique semble déconnectée du sens de l'intrigue, comme c'est le cas dans certains films de Godard). C'est cette relative indépendance de la valeur graphique qui peut, dans certains cas, constituer un élément essentiel de la signification d'une pensée poétique. Autrement dit, c'est lorsque la mise en forme va contre le sens qu'elle peut sans doute produire ses effets de signification les plus importants.

La force signifiante de la typographie tient notamment à la valeur *intonative* qu'elle confère. Elle permet ainsi, alors que la lecture silencieuse devient la règle, de réintroduire des éléments que la lecture à haute voix rendait sensibles, en particulier des différences d'*intensité*. Paul Claudel note par exemple à propos du « grand poème typographique » qu'est le *Coup de dé* : « Mallarmé avait cette idée que dans un poème toutes les parties n'ont pas la même importance, ne sont pas proférées avec la même intensité⁵⁶⁵ ». La taille des caractères et leur répartition sur la page permettrait non seulement de souligner la démarcation logique de groupes syntaxiques enchâssés, mais aussi, et sans doute dans le cas du *Coup de dé* surtout, de différencier différents niveaux d'intensité du discours. Mallarmé s'en explique d'ailleurs dans sa note introductive, en liant explicitement les choix typographiques à des effets intonatifs particuliers : « la différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son

⁵⁶⁴ Lazaris, *art.cit.*, p.293.

⁵⁶⁵ Paul Claudel, « La philosophie du livre » (1925), *Œuvres en prose*, Gallimard « La Pléiade », 1951.

importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation⁵⁶⁶ ».

Les remarques sur les « pattes de mouches », l'importance conférée par Lawrence à l'agencement typographique de ses *Pansies*, témoigne d'un fait important : la signification des pensées-poèmes est tributaire d'effets à la fois syntaxiques et intonatifs, c'est-à-dire logiques et poétiques, qui sont portés par les modes d'actualisation graphique des pensées.

3.5.2. La Ponctuation

La ponctuation participe elle aussi à souligner (ou à « contredire ») le sens logique. D'une part, en effet, la ponctuation peut figurer la démarcation syntaxique des groupes logiques. Mais elle peut également servir, notamment dans l'univers poétique, à introduire des ambiguïtés fécondes. La ponctuation logique s'affaiblit alors au profit d'une ponctuation rythmique, qui signifie autrement.

Soit deux courtes *Pansies* placées l'une à la suite de l'autre, dont la valeur de ponctuation est très différente. La première est presque entièrement déponctuée (l'absence de ponctuation étant considérée comme une forme de ponctuation), à l'exception du point final.

Choice

I would rather sit still in a state of peace on a stone
than ride in the motor-car of a multi-millionaire
and feel the peacelessness of the multi-millionaire
poisoning me⁵⁶⁷.

Le texte suivant apparaît lui aussi comme un quatrain consacré à la question du rapport à l'argent. Mais la manière d'aborder le thème est très différent, notamment du fait d'une ponctuation cette fois-ci omniprésente.

Riches

When I wish I was rich, then I know I am ill.
Because, to tell the truth, I have enough as I am.

⁵⁶⁶ Stéphane Mallarmé, Préface au Coup de dé, *Œuvres complètes* 3, Gallimard « La Pléiade », 1945.

⁵⁶⁷ DHL, « Choice », *Pansies, Complete Poems*, p.411.

So when I catch myself thinking: Ah, if I was rich!
I say to myself: Hello! I'm not well. My vitality is low.

On trouve pas moins de douze signes de ponctuation dans ce texte très court. Il est parfaitement possible d'imaginer une reformulation du premier texte davantage ponctué, et une autre du second qui le soit moins. Cela serait d'autant plus possible que les signes de ponctuations ne sont pas ici absolument nécessaires d'un point de vue logique ou grammatical, bien qu'ils participent rythmiquement à la signification.

Dans le premier texte, l'absence de pauses ponctuées produit un effet de *continuité* que l'on peut mettre en relation au mot « *peace* », central pour la signification du poème et soutenu au premier vers par l'allitération en /s/ (« *sit still in a state of peace on a stone* ») ainsi que par l'assonance en /i/ et ses son voisins (« *sit still in a state of peace on a stone* »). L'apaisement n'est pas seulement évoqué comme le signifié du poème, il est directement présent au niveau du signifiant. La puissance de conviction serait beaucoup plus faible si le texte évoquait la paix en utilisant un rythme haché, nerveux, irrégulier comme celui du second texte. Car « *Riches* » multiplie les pauses, et la ponctuation témoigne dans ce cas d'un état de nervosité ou d'épuisement, directement évoqué à la fin du texte : « *my vitality is low* ». La « pensée » prend ici la forme d'un mouvement réflexif qui prend pour objet un état d'affaiblissement psychophysiologique. On peut imaginer que l'auteur est en effet affaibli, et qu'il vient de se dire qu'il voudrait être riche. Mais la ponctuation montre bien que l'affaiblissement n'est pas seulement un objet objectivement posé devant les yeux de celui qui écrit. Cet objet, c'est « lui-même », c'est pourquoi l'énonciation elle-même trahit cet état général. On peut reconstituer ainsi le processus de réflexion :

- i) D'abord un état d'affaiblissement physiologique
- ii) Puis un désir d'acquérir de l'argent
- iii) Ensuite la saisie réflexive (« *I catch myself thinking* ») du lien causal entre i) et ii) : l'affaiblissement est posé comme *cause* du désir d'argent.
- iv) Enfin la disqualification de l'opinion qui accompagne ce désir : l'argent est désirable. Seule la fatigue physiologique conduit à penser cela, ce n'est ni « vrai » ni « faux », mais c'est vitalement dangereux, morbide. La condamnation n'est pas logique mais vitale.

La complexité de la seconde *pansy* tient à ce jeu entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, et le fait que l'affaiblissement transparaît dans la manière de ponctuer le poème, c'est-à-dire dans la « voix » du locuteur. L'absence de guillemet ou d'italique pour marquer la distance de la formule « *Ah, if I was rich !* » va dans ce sens d'un recouvrement des deux « Je », que la pensée distingue mais que le poème réunit dans un jeu d'énonciation qui repose en grande partie sur les marques de ponctuation.

3.5.3. Prosodie et accentuation

On peut analyser les sons langagiers en tant que phénomènes purement sonores, comme le fait la *phonétique*, ou les appréhender à la manière de la *phonologie* (dite aussi phonétique fonctionnelle) comme des *phonèmes*, c'est-à-dire des sons langagiers fonctionnant dans des discours signifiants.

La phonologie peut à son tour se diviser selon qu'elle étudie la place des phonèmes dans le discours (phonématique), ou la valeur linguistique des sons en tant que telle (prosodie). Le tableau suivant résume cette opposition.

PHONOLOGIE	
Phonématique	Prosodie
Étude linguistique des unités distinctives de la langue, les phonèmes que l'on peut : - commuter sur un axe paradigmatique : ex. /ru/ (rue) / /nu/ (nu) (Le phonème a une <i>fonction distinctive</i>) - permuter sur un axe syntagmatique : ex. /sale/ (salé) / /lase/ (lacé) (Le phonème a alors une <i>fonction démarcative</i>)	Étude de la valeur linguistique des sons selon : - leur durée (cs), - leur intensité (dB), - et leur variation mélodique (Hz). À partir desquels les phénomènes d'accentuation et d'intonation sont constitués⁵⁶⁸.

⁵⁶⁸ Henriette Gezundhajt, « La phonétique et la phonologie », URL : <https://www.linguistes.com/phonetique/phon.html>

Les deux dimensions sont intéressantes à étudier en tant qu'elles soulignent deux manières singulières de signifier. L'axe phonématique étudie la manière différentielle qu'ont les phonèmes de signifier dans le discours. La prosodie témoigne quant à elle d'une manière de signifier qui passe par l'*accentuation* et l'*intonation*. C'est cette double dimension prosodique qui nous intéresse ici.

On aurait tort de croire que l'étude prosodique est réservée aux discours effectivement prononcés, comme si un discours *écrit* était incapable de fournir des informations signifiantes sur l'intonation et l'accentuation. Ce n'est pas la même chose d'écrire par exemple « *The tiny fish enjoy themselves in the sea* », et ce qu'écrivait Lawrence dans un poème, à savoir :

The tiny fish enjoy themselves
in the sea⁵⁶⁹.

Le retour à la ligne marque une *accentuation* particulière de « *in the sea* ». Cette accentuation, ici produite par le retour à la ligne, produit une mise en relief et exige une plus grande énergie articulatoire pour prononcer ou subvocaliser les trois mots. Cette énergie articulatoire peut prendre la forme d'un renforcement i) d'intensité, ii) de durée, ou iii) de hauteur.

On sait que l'accent frappe d'abord, en anglais, la partie d'un mot accentuée (accent tonique, par exemple : « *po^litical* »), et qu'à cet accent principal s'ajoute, pour les mots de plus de deux syllabes, un accent secondaire, moins marqué (noté « *po^litic^l* »). À cette accentuation des mots, qui constitue en anglais une donnée lexicale, il faut ajouter des *accentuations de groupe*, notamment sur les premiers et les derniers mots d'un groupe (accent *syntactique*), ou sur les syllabes qui répètent des phonèmes proches ou identiques (accent *prosodique*). Enfin les phonèmes qui portent particulièrement le sens sont accentués (accent *syntactique*) (André Spire disait joliment qu'en général « les accents se posent sur les crêtes du sens⁵⁷⁰ »). On peut ainsi distinguer quatre niveaux d'accentuation : i) tonique (lexical), ii) syntactique (de groupe), iii) prosodique (phonique) et iv) sémantique (de sens). Les effets les plus remarquables concerneront les éléments plusieurs fois accentués, ou les infléchissements des accentuations lexicales ordinaires, comme c'est le cas dans les deux vers de Lawrence :

⁵⁶⁹ DHL, « Little Fish », CP, p.382.

⁵⁷⁰ André Spire, 1949, cité par Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, op.cit., p.112.

The tiny fish enjoy themselves

in the sea⁵⁷¹.

- ✓ Accent tonique (° marque la non-accentuation tonique)
- ✓ Accent syntaxique
- ✓ Accent prosodique 1 (répétition du son /θ/)
- ✓ Accent prosodique 2 (suite de /I/, et proximité avec la dernière syllabe allongée /i:/)
- ✓ Accent sémantique

L'accentuation semble d'abord obéir à un rythme classique de pentamètre iambique, avec une alternance d'une syllabe brève non accentuée et d'une longue accentuée. Mais les autres dimensions accentuelles permettent de découvrir une opposition accentuelle plus fondamentale, qui crée une tension entre une syllabe brève fortement accentuée au début de « *tiny* », et la dernière syllabe, plus longue, du second vers : « *sea* ». On pourrait y voir l'évocation d'un saut de poisson, avec son émergence brutale et sa résolution évoquant la disparition de l'animal dans l'eau. Mais sans s'appuyer exagérément sur cette dernière hypothèse imitative (toujours suspecte d'être arbitraire), l'important est de relever ce jeu accentuel qui, par une mise en relief de certaines syllabes, permet de créer des effets de tension qui sont en même temps des effets signifiants. L'accentuation poétique signifie autrement qu'en épousant ou en soulignant le sens (accent sémantique), elle permet précisément de créer des tensions vis-à-vis du sens, de le creuser ou de le déplacer. L'accentuation poétique ne reflète pas simplement une manière orale de prononcer la phrase *puisqu'elle peut s'écarter de l'accentuation lexicale ordinaire pour produire des écarts d'accentuation significatifs*.

Les phénomènes d'accentuation valent également dans le cas d'une lecture silencieuse, qui exige, singulièrement en poésie, une forme importante de subvocalisation (prononciation intérieure). Si on ne lit pas un poème comme un article de journal, c'est en particulier du fait que l'on fait résonner les sons du poème, ne serait-ce que mentalement. De ce point de vue il n'y a pas de poème « simplement lu », et on pourrait caractériser le vers comme une parole qui exige d'être prononcée, même mentalement, pour exister. C'est peut-être ce que voulait dire Banville

⁵⁷¹ DHL, « Little Fish », CP, p.382.

dans sa définition du vers poétique : « Le Vers est la parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée, et, à proprement parler, il n'y a pas de poésie et de vers en dehors du chant⁵⁷² ». Même lu en silence, le poème est en quelque sorte « chanté », et on pourrait dire que l'appréhension de la *phrase* poétique est inséparable de son *phrasé*⁵⁷³, ou si on veut que son sens est inséparable de sa « musique ». Cette « musique » du poème (son phrasé) comprend deux phénomènes prosodiques distincts : le *rythme* d'une part, lié à l'accent, et l'*intonation* d'autre part, liée à la mélodie. Or le poème impose au lecteur (ou du moins incite à adopter) un système intonatif et accentuel original. C'est pourquoi la subvocalisation est si importante en poésie. Ce plan sonore est sans doute impliqué dans certaines réactions émotionnelles (c'est pourquoi « le texte littéraire appelle la subvocalisation⁵⁷⁴ »). La chose est d'autant plus notable qu'il semble possible en général de lire sans aucune forme de subvocalisation (c'est un des principes de base des techniques de *speed reading*) :

La lecture muette est une étape automatique de la lecture. Aucun lecteur, même extrêmement averti, ne peut s'empêcher de convertir inconsciemment les lettres en sons, en quelques dizaines de millisecondes. Cependant, cette étape est-elle indispensable ? Devons-nous toujours accéder d'abord au son, puis ensuite, sur la base de cette entrée auditive reconstruite, en récupérer le sens ? Il semble bien que non et que l'accès à la signification puisse également survenir en parallèle par une voie directe, de la chaîne des lettres vers son sens⁵⁷⁵.

On pourrait faire l'hypothèse que les pensées-poèmes ont ceci de particulier, par rapport aux pensées philosophiques notamment, qu'elles exigent, même dans une lecture silencieuse, de *maintenir le passage par le son* (et les effets phonologiques qui l'accompagnent).

3.5.4. L'intonation

La dimension phonique d'une *pansy* a une double dimension : à la fois rythmique par le jeu des accents, et mélodique par le biais des intonations. Peut-on analyser maintenant les effets d'*intonation* qu'un texte écrit « impose⁵⁷⁶ » à son lecteur ? La différence entre l'accentuation et l'intonation n'est pas toujours claire, mais on peut la présenter à l'aide d'une image, comme le fait Gérard Dessons :

⁵⁷² Théodore de Banville, « Petit traité de poésie française », 1881. URL : <https://les.tresors.de.lys.free.fr/poetes>

⁵⁷³ Gérard Dessons, « La phase comme phrasé », *Revue la Licorne*, 1997.

⁵⁷⁴ Pierre-Louis Patoine, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, ENS éditions, 2015, p.95-97.

⁵⁷⁵ Stanislas Dehaene, *Les neurones de la lecture*, Odile Jacob, 2007, p.57.

⁵⁷⁶ Cité par Patoine, *op.cit.*, p.96.

[...]l'intonation n'est pas un phénomène d'ordre accentuel, l'accent impliquant une énergie articulatoire, puisqu'il fonctionne contrastivement, par la mise en relief d'une syllabe d'un groupe. Un phénomène intonatif est, lui, de l'ordre de la ligne, de la courbe, il implique un dessin, une configuration. Ce qui ne veut pas dire qu'accent et intonation ne soient pas liés : une pause (registre intonatif) peut très bien impliquer une accentuation consonantique ou prévocalique en attaque de groupe⁵⁷⁷.

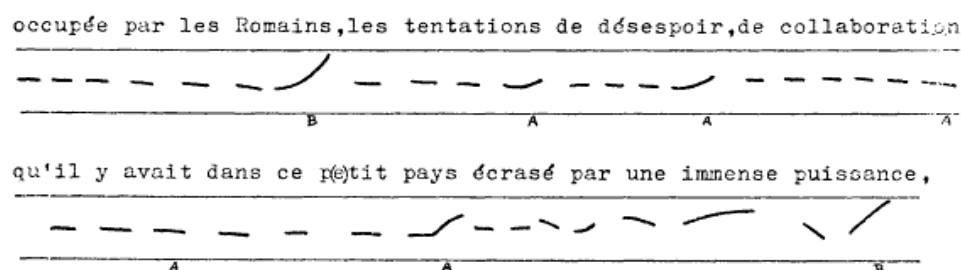
L'*intonation*, distinguée de l'accentuation (durée et intensité des phones), concerne donc plutôt la *mélodie* du discours, et s'analyse en termes de variations de *hauteurs* sonores. Ce sont ces variations qui constituent, au niveau de la phrase, l'équivalent d'une *ligne mélodique* participant à la signification. On peut mesurer en laboratoire la fréquence de vibration des cordes vocales, exprimée en hertz. Plus la fréquence est grande, plus le son sera « haut ». On peut également mesurer et évaluer l'*intervalle* entre les phones, c'est-à-dire la différence de hauteur dans une succession phonétique, constitutive de la « ligne mélodique ». De nombreux indices affectifs sont transmis de cette manière, deux phrases ne signifiant pas la même chose si elles sont prononcées de manière grave et monocorde ou d'une façon plus aigüe avec des intervalles plus grands. Bien qu'on ne puisse établir une fois pour toute une table des concordances entre régimes intonatifs et expression émotionnelle (en déclarant par exemple qu'un ton monotone évoque systématiquement la mélancolie), il reste que l'intonation entretient avec l'expression des émotions un rapport particulièrement étroit, et que c'est en particulier par l'intonation que les émotions sont exprimées dans le langage parlé. C'est pourquoi il est si important de poser la question de la transmission de l'intonation à l'écrit, notamment si on accepte l'idée que les émotions peuvent faire partie intégrante de la pensée.

L'intonation repose essentiellement sur deux variables : d'une part un *niveau de hauteur* sonore (plus ou moins grave ou aigu), d'autre part une variation d'amplitude (appelée *intervalle*) plus ou moins grande entre les hauteurs au sein d'une phrase (est-ce que la voix monte et descend fortement ou demeure relativement constante en terme de hauteur). On peut ajouter à ces deux éléments la *direction* de l'intonation : est-elle plutôt ascendante (comme dans certaines phrases interrogatives), descendante (par exemple pour marquer le caractère conclusif d'une phrase) ou uniforme (comme le cours récité par un professeur fatigué, ou certains passages de la liturgie catholique pendant la messe) ? est-ce que les intervalles (larges ou étroits) se succèdent en douceur ou brusquement, avec des « sauts » de hauteur (les enregistrements d'Artaud illustrant par exemple ce que peuvent être ces « sauts » radicalisés en vue de produire certains

⁵⁷⁷ Gérard Dessons, *art.cit.*

effets expressifs) ? l'intonation est-elle généralement constante ou variable au cours d'un même discours ? On peut analyser par exemple les variations d'une intonation uniforme et relativement constante qui s'altère brusquement pour devenir ascendante, etc. Ce genre d'analyse directionnelle n'est pas arbitraire et peut faire l'objet de mesures objectives, par exemple le degré de tension des cordes vocales à l'aide d'un laryngographe, ou la hauteur des mots prononcés à l'aide d'un spectrogramme. Les premières analyses systématiques de discours se faisaient à l'aide d'enregistrements sur bandes (par exemple l'analyse d'un discours de Simone de Beauvoir par Pierre Delattre⁵⁷⁸). On utilise aujourd'hui des outils informatiques beaucoup plus perfectionnés qui permettent d'automatiser le repérage des corrélations pertinentes, de comparer un discours à des centaines d'autres pour isoler les spécificités d'un orateur, et d'envisager certaines typiques qu'il devient possible d'attribuer au texte lui-même⁵⁷⁹. Ces mesures, cela va

⁵⁷⁸ Sur une analyse prosodique expérimentale à partir de spectrogramme sans outil informatique cf. Pierre Delattre, «La leçon d'intonation de Simone de Beauvoir, étude d'intonation déclarative comparée», *The French Review*, 35(1), 1961, p.64. Nous reproduisons deux lignes de l'analyse, très empirique mais intéressante par sa dimension pionnière, produite par Delattre.



⁵⁷⁹ Un projet américano-germanique entamé en 2017, baptisé « rhythmicizer », a pour ambition de développer des outils informatiques permettant de catégoriser rigoureusement des schèmes rythmiques pour des poèmes en vers libres. <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/rhythmicizer/Projekt/index.html> : « Our goal is to develop a method and software for digital prosody recognition and formal corpus analysis ». L'alignement de différents résultats d'analyse permet de mesurer la précision des données utilisées par rapport à ce que pouvait avoir à sa disposition Pierre Delattre. Bien entendu cette précision ne présume en rien de l'intérêt des résultats.

Les résultats de l'analyse directionnelle peuvent être figurés sous forme d'une courbe mélodique générale, qui peut être concave ou convexe. Nous résumons les différents niveaux d'analyse dans le schéma de la page suivante :



216

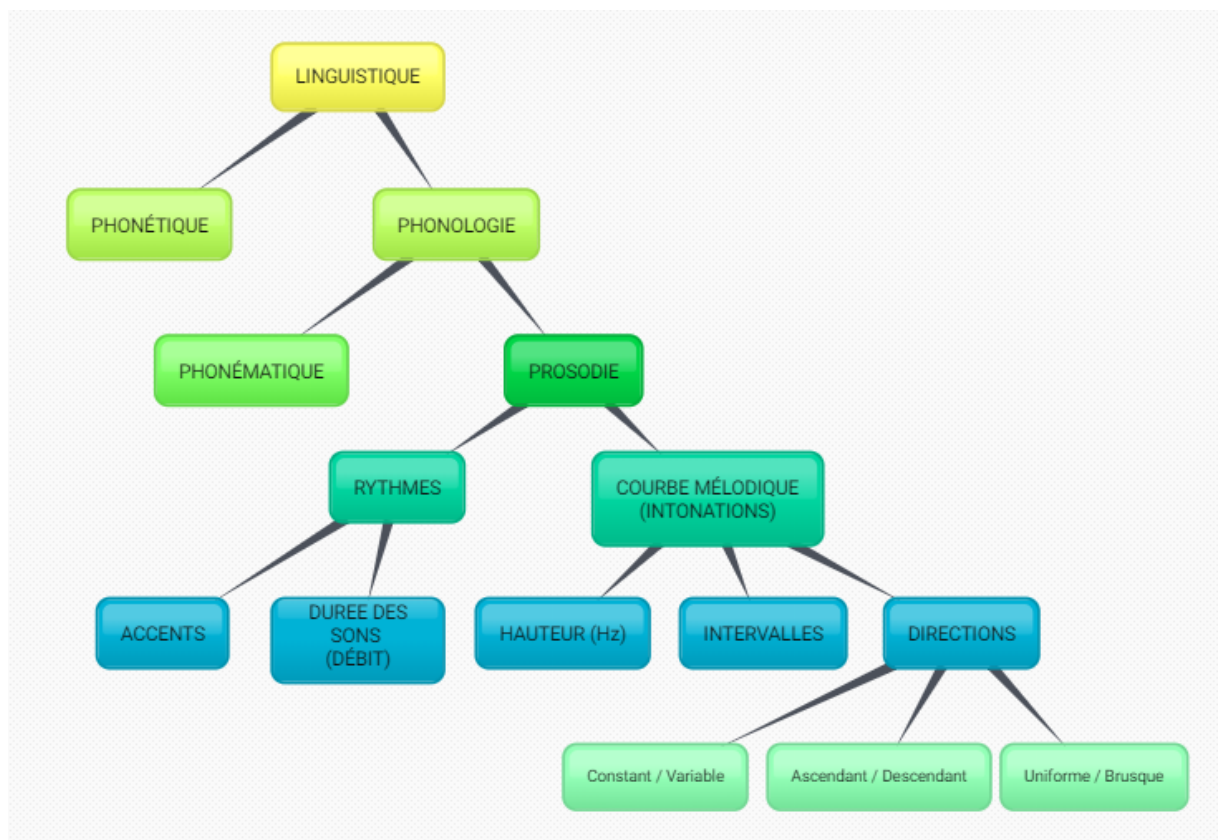


Schéma des différents niveaux de l'analyse prosodique

C'est l'ensemble de ces phénomènes, à la fois accentuels et intonatifs, que Gérard Dessons propose d'appeler le *phrasé* du discours. Le terme a l'avantage de marquer la proximité et la différence avec la « phrase ». Dans l'univers musical, la phrase et sa syntaxe (les règles du contrepoint classique par exemple) sont distingués du phrasé (la *manière* d'exécuter les phrases à l'aide d'indications : nuances ou marques de « ponctuation »). On peut dire qu'il en va de même de l'analyse d'un poème (ou d'une pensée-poème) : le critique ne peut prétendre se cantonner à analyser les phrases, il lui faut prendre en compte et s'intéresser aux phénomènes de phrasé. Les effets rythmiques et mélodiques, portés par les accents et les effets d'intonation, sont la condition d'une compréhension élargie, qui excède le sens purement logique sans basculer dans l'irrationnel des appels à « l'ineffable ».

3.5.5. Phonologie, paronomase et « attraction sémantique »

L'étude linguistique s'intéresse également, dans un discours, aux répétitions et aux résonances phoniques, en particulier les rimes, les assonances et les allitérations. Le fait que les Pansies soient écrites, pour la plupart d'entre elles, en vers libres, n'exclut pas l'intérêt d'une analyse des rimes. En effet, dans le cadre du vers-libre, les rimes peuvent malgré tout être étudiées en tant que « rimes sporadiques », occasionnelles et suscitant un effet de surprise⁵⁸⁰.

L'effet signifiant majeur des phénomènes de résonances phoniques ou d'homophonie est l'*attraction sémantique*, qui affecte les mots comportant des phonèmes communs. Roman Jakobson liait cet effet d'homophonie restreinte (proximité phonique de plusieurs phonèmes) à la figure de la *paronomase*, à savoir la réunion dans une même phrase de mots dont le son est à-peu-près le même, mais le sens tout différent, comme « honneur » et « bonheur ». On peut toutefois remarquer que la paronomase n'est qu'un « cas particulier (son effet est local et sa valeur figurale) du principe général d'attraction sémantique qui affecte les mots comportant des phonèmes communs⁵⁸¹ ». L'important tient à la manière dont les jeux sonores participent à la signification, du fait d'une tendance spontanée à apparier le sens de termes phonologiquement proches. Dans les termes de Jakobson : « la similitude phonologique est sentie comme une parenté sémantique⁵⁸² ». Plus généralement, on peut dire que les effets sonores ont une dimension signifiante. Une étude a ainsi montré qu'une proposition rimée apparaissait plus convaincante qu'une proposition non rimée⁵⁸³, le phénomène étant attribué à un biais cognitif nommé le *rhyme-as-reason effect*. La publicité a pris conscience depuis longtemps de ce phénomène, comme la frappe des proverbes ou des slogans politiques.

Les effets phoniques ont donc une double influence sur la signification : ils rendent une proposition plus crédible, et ils permettent de rapprocher le sens de termes sémantiquement éloignés. Ce double effet des répétitions phoniques permet de bousculer certains schèmes organisateurs de la signification, en produisant des associations signifiantes originales ou inhabituelles. La philosophie n'est pas étrangère à ce genre d'effets. Les étymologies fantaisistes

⁵⁸⁰ Roi Tartakovsky, "Towards a theory of sporadic rhyming", *Language and Literature*, 2014. DOI: 10.1177/0963947013502404

⁵⁸¹ Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, op.cit.

⁵⁸² Roman Jakobson, 1971, p.86, cité par Dessons, op.cit.

⁵⁸³ Matthew S. McGlone, Jessica Tiffighakhsh, « Birds of a Feather Flock Conjointly (?) : Rhyme as Reason in Aphorisms », *Psychological Science*, 11(5), 2000. DOI = <https://doi.org/10.1111/1467-9280.00282> . Les formules comparées étaient : « What sobriety conceals, alcohol reveals » d'une part, « What sobriety conceals, alcohol unmasks » d'autre part, la seconde étant statistiquement jugée moins convaincante (moins « vraie ») que la première. Le phénomène disparaît dès qu'on attire l'attention des lecteurs sur la fonction poétique, qui semble donc d'autant plus efficace qu'elle est inconsciente.

de Heidegger, par exemple, sont sans doute le plus souvent scientifiquement infondées⁵⁸⁴, mais elles ont une signification poétique, en tant qu'elles permettent de rapprocher sémantiquement des termes éloignés. L'étymologie n'est que la justification (ou l'instrument rhétorique) d'un rapprochement, par exemple entre « dire » et « cueillir », qui permet d'interroger certaines évidences catégoriales – et par là de « donner à penser⁵⁸⁵ ». Plus généralement, une part non négligeable de la satisfaction intellectuelle prise aux distinctions conceptuelles dépend d'effets d'inversion ou de renversement plus ou moins paradoxaux, et on peut se demander dans quelle mesure les distinctions conceptuelles ne fournissent pas quelquefois un plaisir assez proche de ce que peuvent susciter les jeux de mots⁵⁸⁶.

Cette valeur sémantique des homophonies ne doit pourtant pas être réduite à *l'harmonie imitative*, qui voit dans certains phonèmes l'expression de réactions affectives, comme dans « l'analyse » suivante : « les labiales p, b, et avec elles les labio-dentales f, v, exigeant pour leur prononciation un gonflement des lèvres, sont aptes à exprimer le mépris et le dégoût, comme dans les interjections fi, pouah⁵⁸⁷ ». Il est possible que les phonèmes aient parfois une valeur expressive directement mimétique (les serpents qui sifflent), mais on ne peut réduire leur puissance signifiante à cela.

3.5.6 Rythme et signification

Le rythme participe lui aussi à la signification d'un texte poétique (donc aussi d'une pensée-poème). Dans le contexte particulier des *Pansies*, il est impensable d'identifier le rythme à la métrique, puisqu'il n'y a aucune métrique régulière dans ces petits textes en vers libres. Mais qu'est-ce que le rythme, si on ne peut l'identifier à l'alternance réglée des pieds telle qu'elle se déploie dans la poésie classique ? Il y a là un problème particulièrement difficile et délicat, tout à la fois central et impossible à résumer rapidement. La seule étude de l'œuvre majeure d'Henri

⁵⁸⁴ André Sauge, « Introduction à une analyse sémantique de la famille λέγειν / λόγος », *Syntaktika*, 49, 2015. Selon l'auteur, Heidegger se serait appuyé, dans son article « Logos » (1958), sur des travaux peu fiables (Sauge cite pourtant des figures d'autorité comme Chantraine, Fournier ou Meillet-Ernout), pour en tirer des conséquences inadmissibles : « De la confusion, Heidegger, qui a retenu comme essentiel le sens de « cueillir », et même par confusion avec la racine *legh-, celui de « laisser être-là étendu », a tiré des conclusions qui confinent à l'invention débridée ».

⁵⁸⁵ Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, PUF, 2014.

⁵⁸⁶ Pour donner un exemple : Mathias Goy, Entretien avec Renaud Barbaras, *Le philosophoire*, 46(2), 2016 : « être vivant c'est donc procéder de la vie sur le mode de la perte, c'est, à la lettre, avoir perdu la vie ».

⁵⁸⁷ Cité par G. Dessons, *op.cit.*

Meschonnic, consacrée à établir une conception énonciative du rythme (*Critique du rythme*⁵⁸⁸ (1982)), représente un travail long et difficile. Tâchons malgré tout de tirer certains éléments d'analyse pour éclairer notre sujet, et posons la question du rôle que peut jouer le rythme du discours dans la réalité d'une pensée écrite du type de celle que l'on trouve dans les *Pansies*.

Il a été souligné à quel point le rythme est important dans la prose philosophique de Lawrence, « *so emphatically rhythmical*⁵⁸⁹ ». On l'a moins remarqué à propos de la poésie, sans doute parce qu'il semble évident qu'un poème est une forme rythmée. Pourtant les *Pansies* invitent à poser la question du rythme dans les poèmes en vers-libres. Or la force des théoriciens du rythme a justement été d'envisager un rythme *non métrique*, caractéristique des poèmes en vers-libres, qui participe à la signification générale d'une pensée poétique.

On tend spontanément à définir le rythme comme une forme de retour du même (l'étymologie même de « vers », *versus*, désigne le retour). Le rythme serait constitué du retour périodique de certains éléments phoniques : notamment, bien que non exclusivement, la rime en fin de vers (les termes *rythme* et *rime* sont synonymes en français jusqu'au XVI^{ème} siècle). Mais le rythme pourrait également tenir au retour périodique de pauses ou d'accents (par exemple une pause et une attaque régulière toutes les six syllabes pour l'alexandrin classique). En anglais il s'agirait essentiellement du retour régulier de certains pieds, comme l'iambe ou le trochée.

Mais comment comprendre ce retour périodique constitutif d'un rythme ? Benveniste, dans un article célèbre consacré à l'étymologie du mot « rythme⁵⁹⁰ », a critiqué l'idée que le terme désigne dès l'origine la régularité numériquement déterminable d'un phénomène. Ce sens du rythme correspondrait davantage, pour Benveniste, aux cadences *métriques*. Le rythme serait plutôt, du moins avant la transformation conceptuelle opérée par Platon, un type singulier de *forme mobile* : « forme improvisée, momentanée, modifiable », opposée aux formes fixes de ce qui est parfaitement immobile. Le rythme désignerait moins le *nombre* du mouvement que sa *forme* provisoire, fluide et changeante.

Cette analyse est particulièrement intéressante du point de vue d'une réflexion sur la poétique moderne, qui a besoin d'un concept non métrique du rythme. De fait la notion de rythme va jouer, avec l'apparition des poèmes en prose et du vers-librisme au XIX^{ème} siècle, un rôle essentiel dans la redéfinition du lyrisme et de l'individualité des discours : « Avec

⁵⁸⁸ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op.cit.

⁵⁸⁹ Lockwood, op.cit., p.144

⁵⁹⁰ Emile Benveniste, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, TEL, 1976.

l'avènement du poème en prose et du vers-librisme, la marque lyrique par excellence n'est plus l'émotion, ni la présence du pronom de première personne, mais le *rythme*⁵⁹¹ ». Dessons cite à ce propos cette formule caractéristique d'Adolphe Retté : « cherche ton rythme aux empires profonds de ton âme [...] Car le rythme, c'est la vie elle-même [...]. Il est l'enfant nouveau qui dira ton âme à toi et la dira librement, se moquant de la Rime riche et de la Rime rare, du nombre et de la quantité des syllabes⁵⁹² ». De quel rythme est-il question, s'il ne s'agit plus du retour régulier d'une cadence métrique ? « La notion de rythme, dans ce cas, se démarque de l'idée de retour régulier des mêmes éléments, pour désigner une organisation particulière de la phrase, liée à la signification⁵⁹³ », si bien que finalement « chaque poème a son rythme propre, « inventé » par son énonciation ». Le rythme deviendrait, dans la poésie moderne, la marque d'une individualité s'appropriant la langue, et certainement pas un retour métrique jugé trop « mécanique ».

Les phénomènes d'accentuation sont ici décisifs, puisque c'est à partir d'eux que peut se constituer un rythme original. Les accents métriques permettaient déjà d'accentuer des éléments syntaxiquement inaccentués (à l'hémistiche, en début ou en fin de vers), produisant des effets de tension parfois fortement significatives. Dans le cadre des pensées-poèmes que sont les *Pansies*, ces effets de tension sont particulièrement importants. Ainsi dans « *Self-Pity* » :

I never saw a wild thing
 sorry for itself.
 A small bird will drop frozen dead from a bough
 without ever having felt sorry for itself⁵⁹⁴.

On peut envisager l'accentuation suivante, simplifiée à l'extrême en syllabe accentuée (1) ou non-accentuée (0) :

I never saw a wild thing	0101010
sorry for itself.	10101
A small bird will drop frozen dead from a bough	00101001001
without ever having felt sorry for itself.	001010010101

Les deux premiers vers, qui énoncent une vérité *générale*, sont énoncés en six pieds iambiques réguliers de douze syllabes. Le rythme se trouble lorsqu'apparaît le cas *singulier* d'un petit

⁵⁹¹ Gérard Dessons, *Introduction à la lecture du poème*, op.cit.

⁵⁹² Adolphe Retté, « Le vers libre », 1893, cité par Dessons, *Introduction à la lecture du poème*, op.cit.

⁵⁹³ Dessons, op.cit.

⁵⁹⁴ DHL, « Self-Pity », *Pansies*, CP, p.382.

oiseau. L'énonciation devient alors particulièrement hachée, notamment après « *drop* » (cinquième syllabe). Il est possible de conserver l'accentuation métrique (soulignée par l'assonance en /l/ : a **small** bird **will** drop), bien que le sens invite plutôt à marquer l'accent sémantique sur « *drop* ». Il reste possible d'accentuer le vers comme un pentamètre iambique (A **small** bird **will** drop **frozen dead** from a **bough**), bien qu'il soit sémantiquement difficile de ne pas accentuer « *drop* ». Ou bien le « *drop* » est évoqué en creux en tant que non-accentué (comme si le mot « tombait » lui aussi), ou bien il faut penser une accentuation plus loin de la métrique classique, qui donnerait par exemple : A **small** bird will **drop frozen dead** from a **bough**, qui nous paraît plus juste à la lecture. La répétition du /o/ (*drop frozen*) pourrait soutenir cette hypothèse. Les enregistrements de ce poème donnent des accentuations différentes. Un interprète propose par exemple l'accentuation suivante :

I never saw a wild thing	0101010
sorry for itself .	10101
A small bird will drop frozen dead from a bough	01101101001
without ever having felt sorry for itself .	01100011010101 ⁵⁹⁵

L'accentuation de la fin du poème est justifiée par l'euphonie qu'elle souligne (*felt/for/self ; sor/self*), le « *for* », syntaxiquement faiblement accentué, bénéficie de la force répétitive du son /f/, la répétition d'un même son suscitant généralement à la lecture une tendance à l'accentuation. Le retour à un mètre iambique, classique à l'oreille et présent au début du poème, permet également de souligner la répétition de la formule « *sorry for itself* », déjà présente à l'identique au vers 2, qui produit un effet de retour et d'achèvement, comme si l'interruption de la singularité était résorbée par son inscription dans la généralité, sous la forme du syllogisme le plus classique.

Un autre lecteur distingue toutefois l'accentuation des deux occurrences de « *sorry for itself* », en n'accentuant pas la finale de la deuxième apparition⁵⁹⁶.

Deux contre-accents viennent troubler la lecture métrique : « **small bird** » et « **drop frozen** » au vers 3. Le second est le plus intéressant par l'interruption rythmique radicale qu'il impose. Le premier, prosodique-rythmique, fait éclater la forte valeur consonantique du mot « *bird* » (au lieu d'une lecture iambique soutenue par le couplage du /l/ : A **small** bird **will** drop **frozen**). Le troisième contre-accent crée une pause rythmique par le passage consonantique

⁵⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=VWB-BpVAXB8>

⁵⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=wZS1NSgznQY>

difficile et haché du /p/ au /f/, qui exige un blocage de l'expiration marqué : drop || frozen (la dureté de ce passage est atténuée par le couplage du /ro/, comme dans le second contre-accent la reprise du /l/ : a small | bird | will, vient relancer le rythme et éviter que le trouble métrique ne détruise le rythme du poème). On voit que dans une telle lecture l'intérêt se porte avant tout sur les consonnes. La chose n'est ni anecdotique ni arbitraire, mais tient à un certain caractère propre à la poésie moderne. Henri Meschonnic parle d'« un déplacement de l'esthétique classique de l'euphonie, qui privilégiait la voyelle [...] vers une pesée sur les consonnes. La modernité a privilégié le consonantisme⁵⁹⁷ ». Il cite Jakobson à l'appui de cette hypothèse : « Les consonnes ont plus de valence que les voyelles. C'est dans l'ensemble un trait de l'euphonie moderne ». Cette insistance consonantique accompagnerait une transformation de l'idée même de poésie : « non plus l'euphonie, la beauté, l'ornement, l'expressivité, etc., mais un mode de vivre-écrire, un mode de signifier. L'esthétique est, pour la poésie, pour la théorie du langage, désormais un fossile théorique⁵⁹⁸ ». Lawrence s'inscrit directement dans cette modernité et son refus des goûts esthétisants.

Tentons d'inscrire l'accentuation telle qu'elle nous apparaît (sans être entièrement subjective, l'accentuation est toujours discutable et d'autres manières sont possibles – mais toutes ne se valent pas et il y a sens à discuter pour tenter de trouver une manière optimale d'accentuer, ce que font par exemple les chanteurs ou les comédiens).

I never saw a wild thing	0101010
sorry for itself.	10101
A small bird will drop frozen dead from a bough	00101#101001
without ever having felt sorry for itself.	001010010101

L'accentuation finale se justifie par la reprise de la métrique iambique du début du poème, ainsi que par la répétition à l'identique de « *sorry for itself* » (qui crée un effet de résolution). On remarque une désaccentuation de « *felt* », très intéressante dans ce contexte puisqu'il s'agit justement de marquer à quel point l'animal sauvage refuse de prendre au sérieux son propre vécu pour être touché par sa propre misère, selon un redoublement de douleur caractérisé, en termes spinozistes, comme la tristesse liée à la souffrance de ce qui nous est cher⁵⁹⁹ (dans ce cas « soi-même »). La pitié envers soi-même est un sentiment triste qui repose sur la vanité, c'est-à-dire la conviction de l'importance de son propre vécu.

⁵⁹⁷ Henri Meschonnic, *op.cit.*, p.266.

⁵⁹⁸ *Id.*, p.267.

⁵⁹⁹ Spinoza, *Ethique*, III, 22, Scolie. Trad. Appuhn., GF-Flammarion, 1993

Mais il faudrait ici préciser les différents types d'accents, la forme binaire de notation retenue pour l'instant, inspirée par Roger Pensom⁶⁰⁰, identifiant l'accent rythmique au seul accent d'intensité, sans prendre en compte l'hétérogénéité des accents rythmiques (Meschonnic invite quant à lui à distinguer i) l'accent d'intensité, ii) le contre-accent prosodique, iii) le contre-accent prosodique-rythmique et iv) le contre-accent enjambant en début de vers⁶⁰¹). La simple opposition entre syllabes accentuées et syllabes non-accentuées s'inscrit dans une tradition « numériste » du rythme plutôt que dans la tradition « énonciative ». La tradition « numériste » est capable de produire des analyses d'une grande finesse en observant les variations de valeur des accentuations, mais elle néglige l'hétérogénéité des accents, et se prive par là d'une dimension importante de la contribution rythmique à la signification d'un texte écrit. Mais il nous suffit d'avoir indiqué dans quelle mesure les effets d'accentuation, en tant que constitutifs du rythme, participent à la signification du poème.

En laissant de côté les effets *mélodiques* liés à l'intonation, on peut encore insister sur deux éléments : les *pauses* d'une part, les *attaques consonantiques* d'autre part. Dans « *Self-pity* » les attaques consonantiques sur les occlusives (en anglais *obstruent*), comme dans les mots *bird*, *drop*, *frozen* (fricatives « sifflantes » /f/ et /z/), *dead*, *bough* (occlusive /b/ et fricative /v/), produisent un effet rythmique particulièrement marqué. On remarque dans ce poème que les accents rythmiques se concentrent sur le troisième vers, émotionnellement très chargé, où l'image du petit oiseau gelé sans se plaindre et tombant de sa branche est mise en relief par l'accentuation rythmique.

Le mode de penser présent dans les *Pansies* est inséparable d'effets de rythme qui participent à l'élaboration d'une signification globale, incluant des effets prosodiques et rythmiques pour produire de véritables pensées-poèmes. La dimension « poétique » ne peut donc pas être exclue de la définition de ce que signifie penser. Il serait pourtant naïf de penser qu'une argumentation de ce type pourrait être capable de transformer le sens de la pensée, entendu que les définitions légitimes sont liées à des conflits sociaux entre différents points de vue, qui se disputent le droit d'imposer aux autres leur définition. La philosophie possède un prestige social relativement important, qui lui confère en règle générale un surcroît de légitimité par rapport à la littérature. Il n'en reste pas moins que d'autres espaces culturels, comme les sciences ou les arts, peuvent lui disputer son privilège. Il est donc possible que celui qui l'emporte en ces matières le

⁶⁰⁰ Roger Pensom, « Rythme et sens - De La Fontaine à la Séquence de sainte Eulalie », *Poétique*, 165(1), 2011, p.53-72.

⁶⁰¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique III*, p.327.

fasse *pour de mauvaises raisons*, en bénéficiant du soutien d'un ordre social qui lui donne raison (sous la forme paradoxale d'une « raison du plus fort »). Il est impensable de négliger les rapports de pouvoir qui interviennent dans toute tentative de définition ou de redéfinition d'une activité comme la pensée, et les résistances sociales qui peuvent surgir à cette occasion. La reprise admirative du discours poétique dans un cadre philosophique (chez Heidegger ou Alain Badiou par exemple) est souvent une manière de renforcer la légitimité du discours philosophique en ressaisissant la vérité poétique comme un de ses moments, ou comme un objet mystérieux dont le discours philosophique délivrerait en dernier recours l'ultime vérité. La question de la justesse de la posture à adopter face à la pensée du poème est délicate : il ne s'agit ni d'imposer un sens ou une interprétation, ni de s'en tenir à une analyse technicienne des procédés, mais bien d'interroger la manière singulière de comprendre qui est proposée par le poème. On ne peut pas s'en tenir à une définition préalable de ce que signifie penser ou comprendre, puisque c'est précisément cela que le poème invite à reconsidérer. Il y a là l'occasion d'échapper à ce que Lawrence appelait « l'illusion de la compréhension » (*fallacy of understanding*⁶⁰²). Henri Meschonnic parle de « restrein[dre] le commentaire au comment », c'est-à-dire à la manière dont les « signifiants poétiques » invitent à repenser ce que signifie comprendre, et ce que signifie penser :

[...] je ne cherche pas à illuminer ce poème, comme si le commentaire devait en dire la vérité ou le sens. S'agit-il d'éclairer ? Pas plus que d'obscurcir. C'est la notion même du comprendre que tout poème remet en question, et chacun spécifiquement [...] c'est pourquoi je restreins le commentaire au comment, sans entendre par là des procédés, une combinatoire formelle propre aux conceptualisations dualistes, mais une signifiante, c'est-à-dire la spécificité des signifiants poétiques⁶⁰³.

3.5.7 Pensée poétique et temporalité

Dans sa préface à l'édition américaine du recueil *New Poems* (1920), Lawrence note que la poésie traditionnelle s'est développée dans un rapport privilégié au passé et à l'avenir :

Poetry is, as a rule, either the voice of the far future, exquisite and ethereal, or it is the voice of the past, rich, magnificent [...] This was Homer to the Greeks : their Past, splendid with battles won and death achieved, and their Future, the magic wandering of Ulysses through the Unknown⁶⁰⁴.

⁶⁰² DHL, *FU*, p.92 : « Understanding is a fallacy and a vice in most people ».

⁶⁰³ Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, op.cit., p.342.

⁶⁰⁴ DHL, « Preface to the American Edition of *New Poems* (1920) », *CP*, p.615.

Il s'agit d'une affirmation que Lawrence ne prend pas la peine de vraiment justifier, mais elle sert surtout à décrire la manière très différente dont les vers-libristes et lui comprennent la production poétique. Les formules de Lawrence rappellent celles de Mallarmé à propos de l'alexandrin : il s'agirait d'un rythme noble, qui demeure valable dans les grandes occasions officielles ou collectives, mais qui est inutile lorsqu'il s'agit de décrire des formes d'expérience plus individuelles. Le retour régulier, ajoute Lawrence, est un instrument fondamental des poésies attachées à évoquer des temps lointains, mis à distance, idéalisés dans une sublime éternité, que ce soit celle du souvenir passé ou de l'aspiration future. Poésie du souvenir et poésie de l'aspiration se retrouvent dans la perfection de la vision qu'elles proposent. La métrique traditionnelle est l'expression de cette recherche de perfection, de cette vision réconciliée ou parachevée : « *the perfect symmetry, the rhythm which returns upon itself like a dance where the hands link and loosen and link for the supreme moment of the end*⁶⁰⁵ ». Au contraire le vers-libre est la forme par excellence que revendiquent les partisans de la « poésie de l'instant » (*instant poetry*). L'erreur serait d'évaluer cette dernière à partir des critères qui sont en usage pour juger de la poésie « éternelle ». Il est normal que la poésie du « Présent incarné » (*incarnate Now*) soit imparfaite, qu'en elle demeure quelque chose de l'esquisse, de l'inachevé, de la tension que porte tout ce qui est imparfait. De ce point de vue un poème trop parfait serait un échec, parce qu'il figerait les qualités de passage qu'il doit avant tout permettre de révéler. Ce parti-pris est devenu au cours du XX^{ème} siècle une évidence (l'engouement pour le Haïku et les formes brèves en témoigne), mais il faut conserver à l'esprit le caractère paradoxal d'une telle volonté de se positionner au plus près du temps qui passe. Comme le note Bachelard : « Si [la poésie] suit simplement le temps de la vie, elle est moins que la vie ; elle ne peut être plus que la vie qu'en immobilisant la vie⁶⁰⁶ ». L'instantané poétique ne se confond donc pas avec l'instant vécu, il est une construction poétique rétrospective, quelque chose qui doit être construit : « c'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné⁶⁰⁷ ». Pour Bachelard, le présent poétique tient à l'importance attachée au *simultané*, là où la prose et la « pensée expliquée » exigent un ordre de *succession*. Or c'est bien une forme de signification simultanée que nous cherchons à mettre en évidence dans les *Pansies*, au croisement de différentes lignes d'intelligibilité (graphiques, métaphoriques, logiques, etc.), à la différence d'un ordre des raisons qui se

⁶⁰⁵ *Id.*

⁶⁰⁶ Bachelard, « Instant poétique et instant métaphysique » (1939), repris dans *L'intuition de l'instant*, Les Classiques des sciences sociales, 2014 [1932], p.103.

⁶⁰⁷ *Id.*

déployerait davantage dans un ordre de succession (une étape puis une autre, le passage étant garanti par certaines règles d'implication logique).

Mais l'ordre simultané doit conserver une dimension dynamique : « *there must be mutation, swifter than iridescence, haste, not rest, come-and-go, not fixity, inconclusiveness, immediacy, the quality of life itself, without dénouement or close*⁶⁰⁸ ». Il est remarquable que Benveniste, cherchant le sens pré-platonicien de « rythme », mobilise des termes très proches de ceux utilisés par Lawrence. « Rythme » aurait signifié avant l'inflexion platonicienne une forme instable et changeante :

la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique : il convient au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur. C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable⁶⁰⁹.

Si « *ruthmos* » désigne une « manière particulière de fluer », alors c'est bien ce sens du rythme dont Lawrence se réclame lorsqu'il justifie son usage du vers-libre. S'il y a une proximité du rythme et de la pensée, c'est précisément du fait de la souplesse des catégories dès qu'il s'agit d'appréhender « la forme improvisée, momentanée, modifiable ». Le fait qu'Héraclite soit nommé à plusieurs reprises par Benveniste dans son article indiquerait peut-être un point de jonction avec Lawrence, qui évoque le fait que, dans les poèmes en vers-libre : « *there is some confusion, some discord. But the confusion and the discord only belong to the reality as noise belongs to the plunge of water*⁶¹⁰ ». Simple coïncidence entre une conception héraclitéenne du rythme, l'évocation d'un fond du réel qui soit fait de « discorde » (le terme souvent employé pour traduire le grec *eris*) et l'exemple d'une plongée dans l'eau (le thème du fleuve héraclitéen) ? C'est peu probable, d'autant que l'on sait que Lawrence a lu Héraclite, ou plutôt une compilation savante sur les présocratiques, conseillée par Bertrand Russell. Lawrence a été très enthousiasmé par sa lecture, comme en témoignent ses lettres de l'époque, et il évoquera Héraclite dans ses œuvres à plusieurs reprises à partir des années 1920 (Birkin cite par exemple Héraclite dans *Women in Love*⁶¹¹).

Il y a sans doute un lien entre une hypothèse ontologique sur le caractère mobile et conflictuel de la réalité d'une part, et la tentative de saisir les choses dans l'instant (de construire un instant poétique où le mouvement est reconstitué sans être fixé) d'autre part. Car dans une

⁶⁰⁸ *Id.*, p.617.

⁶⁰⁹ Emile Benveniste, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », *op.cit.*, p.333.

⁶¹⁰ DHL, « Preface », *art.cit.*, p.617.

⁶¹¹ DHL, WIL, p.173 : « You know Herakleitos says 'a dry soul is best.' I know so well what that means. Do you ? »

ontologie du devenir et de la discorde, le déploiement logique de la pensée ne peut que buter sur des contradictions, et la saisie conceptuelle essayer d'attraper de l'eau avec un crochet. D'où la tentation, inspirée par la crainte, précise Lawrence, de fixer le déploiement du devenir, de figer les flux dans une éternité enchanteresse où les contraires sont enfin réconciliés, comme les mains s'unissent à la fin d'une danse. Le danger est alors d'évaluer la réalité fuyante à l'aune de la vision fixe et idéalisée, en oubliant que « *the ideal is but the iridescence of the strange flux*⁶¹² ». Le pari moderne consiste à faire coïncider le plus possible les productions de l'esprit avec le « flux » du devenir. D'où le développement d'un art qui devient plus schématique, plus éphémère, moins définitif. Le caractère durable d'un poème tient précisément à sa capacité, selon la belle formule de Montaigne, à « peindre le passage », ou dans les termes de Lawrence : « *poetry whose very permanency lies in its wind-like transit*⁶¹³ ».

Qu'est-ce que ce changement poétique implique pour la pensée ? Les pensées-poèmes que sont les *Pansies* proposent-elles autre chose que des « vérités » définitives ? Certaines grandes traditions philosophiques ont affirmé le caractère toujours recommencé de l'entreprise de pensée, et le risque que la pensée s'identifie à ses résultats : opinions ou « vérités » ayant perdu toute puissance dynamique, illuminations fixées au mur comme les papillons du collectionneur. Si les *Pansies* sont bien des pensées, comme Lawrence l'affirme, et si elles tentent en même temps d'épouser des flux plutôt que d'élaborer des visions parachevées, peut-on dire qu'elles ont encore un rapport à la vérité ? Quel statut accorder à la vérité dans un tel univers ? La question n'est pas neuve – elle se pose déjà à propos d'Héraclite, et l'hypothèse des Formes, chez Platon, est une tentative d'apporter une réponse à ce problème. Mais la réponse de Lawrence est plus héraclitéenne que platonicienne, et le problème demeure. Faut-il dire alors que « la vérité » n'existe pas, qu'il n'y a que des devenirs sans ordre, que l'on peut tout juste pointer du doigt vers un monde qui échappe à toute prise – et notamment à toute prise langagière ? Ou bien la poéticité du discours offrirait-elle un moyen de progresser *rythmiquement* en direction de ce qu'il s'agit d'essayer de dire ? Qu'est-ce que cela peut signifier de rendre rythmiquement un moment dans son déroulement ? Non seulement l'éclair fugitif d'une sensation, qu'il s'agit de rendre d'une manière telle qu'elle ne soit justement pas ce que l'on vit d'ordinaire, puisque la sensation doit être dégagée de tout ce qui nous en détourne d'ordinaire : souvenirs, préoccupations, manque de temps, etc, mais aussi la fulgurance d'une pensée en train de naître. C'est peut-être cela que tentent de dire à leurs manières les *Pansies* : non seulement le

⁶¹² DHL, *Mr Noon*, ch.18, electronical edition.

⁶¹³ DHL, Preface to « Look! », CP, p.617.

déploiement de la pensée mais son surgissement, au plus près du mouvement par lequel elle se donne, encore à-demi prise dans la pâte des choses, inséparable d'images et d'affects, avant que le travail intellectuel l'inscrive dans le marbre en en faisant un « thèse » ou une « vérité ». Cela ne signifie pas qu'aucun travail ne soit nécessaire pour demeurer auprès du mouvement naissant de la pensée. Ce serait s'illusionner de croire que le travail intellectuel doit s'effacer devant la pure spontanéité de l'intuition. Il s'agit bien de travailler, et d'abord de travailler dans la langue, pour parvenir à rendre compte sous forme de pensée de « l'instant incarné ». Mais ce travail ne peut pas être celui du travail philosophique, ou plutôt il doit emprunter aussi bien au travail philosophique qu'au travail poétique. De la sorte il est possible de produire des pensées qui soient tout autre chose que des vérités ou des conclusions : des « éclats musicaux » ou des « fleurs », ayant l'éternité paradoxale d'une photographie prise sur le vif.

Chapitre 4

UNE PENSÉE DIALOGIQUE ?

Lawrence aime ponctuer ses romans de parenthèses spéculatives, qui s'étalent parfois sur plusieurs pages, ainsi que de dialogues intenses sur des sujets d'importance. Peut-on attribuer purement et simplement les idées qu'on trouve dans ces romans à l'individu Lawrence, comme si le cadre fictionnel et les personnages étaient sans importance ?

Si on se place du point de vue d'une analyse des contenus propositionnels, la question du contexte d'énonciation importe peu, l'important étant ce qui est dit. La puissance de l'idée vraie ne tient pas à celui qui l'énonce, ni à son contexte d'énonciation, mais à sa pure valeur (logico-argumentative) de vérité. Il en va tout autrement dès lors que l'on s'intéresse aux énoncés en tant qu'actes de langage effectivement proférés (même dans le cadre fictif d'un roman). De ce point de vue c'est moins la vérité d'une proposition qui importe, que la validité d'un énoncé. On dira alors que la phrase (élément de langue) appréhendée comme proposition a un sens et une valeur de vérité, mais que l'énoncé (élément de discours) saisi comme événement a une signification et une valeur de validité.

Or si la vérité d'une proposition ne dépend généralement pas du contexte d'énonciation, il n'en va pas de même de la validité d'un énoncé. Il est essentiel d'en passer alors, non seulement par un déchiffrement du sens (tel que l'usage du dictionnaire et des règles de grammaire permettent de le définir), mais aussi par une prise en compte de l'énonciation. Dans le cadre d'un texte lu, où le lecteur n'a affaire qu'à des énoncés, il faut prendre en compte la « qualification de l'énonciation de l'énoncé⁶¹⁴ », c'est-à-dire les informations qu'un énoncé fournit quant à l'ethos de celui qui l'énonce (par exemple une certaine manière de parler « populaire » ou « précieuse »). L'utilisation du dialecte par Mellors, dans *Lady Chatterley's Lover*, ne change rien au contenu propositionnel de ce qu'il dit, mais fournit au lecteur des indications précieuses sur la situation d'énonciation (c'est un homme du peuple qui parle, ou un homme qui se positionne en homme du peuple (puisque Mellors est capable de parler un anglais soutenu), au moins dans certains contextes, etc.), et par là sur la validité d'un énoncé : c'est-à-dire, pour reprendre le vocabulaire d'Austin, sur ses conditions de « réussite » (*felicity*) ou d'échec. Si on

⁶¹⁴ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Editions de Minuit, 1984, p.182.

se place de ce point de vue, il est loin d'être indifférent que ce soit tel ou tel personnage qui énonce une idée plutôt qu'une autre, et la question « qui pense ? » devient non seulement légitime, mais tout à fait essentielle à la bonne intelligibilité d'un texte.

Il y a bien certains termes qui imposent d'interroger le cadre de l'énonciation : par exemple les *déictiques* (ici, maintenant, lui, moi, etc.) Dans ce cas, la valeur de vérité est indécidable sans une référence au contexte. Il est impossible d'évaluer la vérité de la proposition : « en ce moment il pleut dehors » sans prendre en compte le contexte permettant de s'assurer du référent. Le sens des déictiques (ou indexicaux) est inséparable d'une prise en compte de la situation d'énonciation.

On pourrait dire qu'en ce sens une analyse entièrement décontextualisée est impossible, puisqu'il est nécessaire de prendre en compte, même d'une manière minimale, un certain contexte de l'énonciation. Pour éviter ce que certains considèrent comme une impureté du discours, des philosophes ont proposé de formuler des propositions en évitant tout recours aux démonstratifs et aux indexicaux. Plutôt que d'intégrer le contexte à l'analyse du sens (ce qui conduirait à une analyse des discours prenant en compte les contextes d'énonciation), ces philosophes cherchent à exclure, au moins dans un cadre savant, toute référence à un ici-maintenant contextuellement déterminé. Bertrand Russell notait ainsi à propos des énoncés scientifiques :

Un physicien ne dira pas : « j'ai vu une table », mais comme Neurath ou Jules César : « Otto a vu une table » ; il ne dira pas : « Un météore est visible maintenant », mais : « un météore était visible à 8h 43mn GMT » et dans cet énoncé le mot « était » est entendu sans le temps⁶¹⁵.

La pensée romanesque fait le pari contraire, et choisit d'investir fortement l'énonciation. Quelles conséquences peut-on en tirer *du point de vue de la pensée* ?

4.1. De la vérité à la justesse : importance de savoir « qui parle »

⁶¹⁵ Russell, 1969, p.124, cité par Ann Banfield, « Décrire l'inobservé : des événements groupés autour d'un centre vide », S. Patron (trad.), 2007. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00698730/document>. Russell se réfère aux « énoncés protocolaires » du cercle de Vienne. Neurath donnait comme exemple d'énoncé protocolaire complet l'énoncé suivant : « Le protocole d'Otto à 3 heures 17 minutes : [la pensée parlée (*Sprechdenken*) d'Otto était à 3 heures 16 minutes : (Dans la pièce il y avait à 3 heures 15 minutes une table perçue par Otto)] ». Sur ce point cf. Annouk Barberousse, Mark Kistler et Pascal Ludwig, « Le fondement empirique », *La philosophie des sciences au XXème siècle*, Champs Essais, 2011, p.26 : « il faut que le langage protocolaire soit libre d'expressions indexicales et démonstratives. A la place des expressions « maintenant », « ici », « là-bas », « je », etc., un protocole doit contenir la référence explicite aux temps, lieux et personnes concernés ».

Donnons tout de suite deux exemples. Au chapitre 3 de *Women in Love*, Hermione affirme que le processus de connaissance, tel qu'il est enseigné et encouragé à l'école (la scène se passe dans une salle de classe), est dangereux et néfaste d'un point de vue vital. Le lecteur familier de l'œuvre de Lawrence reconnaît là un thème sur lequel Lawrence revient souvent, notamment dans ses essais : quelle place accorder à la connaissance du point de vue de la recherche de la vie bonne, attendu qu'il semble y avoir une contradiction entre le savoir et l'être⁶¹⁶ ? Placé dans la bouche d'Hermione – c'est ici ce qui nous intéresse – ce même thème se transforme et change, non pas exactement de valeur de vérité, mais de pertinence, de « *felicity* » : ce qui était « vrai » sous la plume de Lawrence essayiste devient faux dans la bouche d'Hermione. Les phrases, pourtant, sont presque identiques, et les contenus propositionnels sensiblement les mêmes. Voici par exemple ce que dit Hermione :

“When we have knowledge, don't we lose everything but knowledge?” she asked pathetically. “If I know about the flower, don't I lose the flower and have only the knowledge? Aren't we exchanging the substance for the shadow, aren't we forfeiting life for this dead quality of knowledge? And what does it mean to me, after all? What does all this knowing mean to me? It means nothing.”

À quelques nuances près, le même contenu d'idée pourrait être signé par Lawrence lui-même. Pourtant à cet endroit du texte le lecteur sait immédiatement qu'elles ne doivent pas être prises au sérieux. C'est pourquoi ce qui va être objecté à Hermione ne concerne pas le contenu propositionnel des énoncés qu'elle professe, mais le rapport qu'elle, Hermione, entretient avec son discours. Ainsi Birkin ne critique pas le contenu de l'idée, il s'attaque à elle *personnellement* : « “You are merely making words,” he said; “knowledge means everything to you⁶¹⁷” ». Birkin mobilise un argument *ad hominem* d'un type bien particulier, qui consiste à comparer l'affirmation d'une opinion à certaines dispositions de celui qui l'énonce. L'argument revient à dire : vous ne croyez pas vous-même à ce que vous dites, puisque vous ne respectez pas ce principe dans votre vie, ou plus radicalement dans une formule paradoxale : votre vie prouve que vous mentez. C'est un argument plus que discutable d'un point de vue strictement logique, puisqu'il consiste à opposer un principe théorique à une pratique empirique, et à juger la première par la seconde. Qu'est-ce qu'une vie peut bien « prouver » en effet ? Le registre de la vie et celui de la preuve ne sont pas les mêmes. On peut facilement obtenir des sophismes en

⁶¹⁶ DHL, *Psychoanalysis and the Unconscious*, p.105 : « The goal is *not* ideal. The aim is *not* mental consciousness. We want *effectual* human beings, not conscious ones. The final aim is not *to know*, but *to be* »

⁶¹⁷ DHL, *WIL*, p.41.

procédant ainsi, par exemple: « la justice n'est pas ce que vous dites qu'elle est, puisque vous n'êtes pas, vous, dans votre vie, toujours honnête ». Une telle proposition confond le *fait* et le *droit*, et on ne voit pas pourquoi, d'un point de vue strictement logique, il serait impossible qu'un individu injuste produise une définition satisfaisante de la justice⁶¹⁸.

Ursula reproche la même chose à Hermione : non pas exactement de dire faux, mais de dire le contraire de ce à quoi elle croit. Les reproches ne sont pas prononcés à haute voix dans le récit, mais cela ne change rien pour ce qui nous occupe, puisque c'est bien à Hermione qu'Ursula s'adresse en pensée : « *you are so false, and untrue, how could you know anything*⁶¹⁹? » L'attaque est ici ouvertement morale, l'argument *ad hominem* se transformant en argument *ad personam*, attaquant non plus la cohérence de celui qui parle (entre ses paroles et ses croyances), mais sa valeur humaine, son *ethos*. D'un point de vue strictement logique, un tel argument n'a pourtant aucune valeur : Hermione peut très bien être « fausse » (le texte redouble l'expression, non seulement « *false* » mais également « *untrue* ») et connaître bien des choses. Talleyrand était « faux », cela ne faisait pas de lui un ignorant pour autant.

Mais si la critique semble logiquement absurde, c'est en réalité qu'elle vise à mettre au jour une forme de *contradiction pragmatique* entre l'énonciateur (Hermione) et ce qu'elle énonce. Si du point de vue d'une analyse des propositions il est parfaitement possible qu'un homme « faux » dise vrai, ou qu'un criminel énonce certaines vérités générales sur l'obéissance et la justice (puisque la question « qui parle » n'a aucune incidence sur ce qui est dit), la prise en considération de la situation d'énonciation change les choses, en exigeant d'intégrer à l'analyse d'un énoncé le rapport que l'énonciateur entretient avec ses énoncés. Or ce rapport peut être une adhésion sans réserve, mais il peut aussi être infiniment plus complexe : on peut dire le contraire de ce qu'on pense, ou dire quelque chose que l'on pense dans un certain contexte, face à un interlocuteur, tout en disant tout à fait autre chose, et avec la même sincérité, dans un autre contexte. Si on analyse des énoncés (comme actes de discours) et non plus des propositions, il faut donc intégrer à l'évaluation des propositions le contexte général d'énonciation, même si cela implique de renoncer à faire du « fétiche du vrai et du faux » l'unique critère d'évaluation de ce qui est dit.

⁶¹⁸ On connaît la critique adressée à Rousseau et à son Emile : pourquoi n'a-t-il pas mis en pratique lui-même l'éducation idéale qu'il propose sur ses enfants ? L'objection n'est pas recevable, bien qu'il soit difficile de lui ôter toute pertinence. Le cas de la justice pose un problème particulier dans la perspective de l'intellectualisme socratique, selon laquelle la *connaissance* du juste engendre nécessairement son *effectuation*. De ce point de vue il serait impossible de savoir ce qu'est le juste sans devenir juste soi-même.

⁶¹⁹ DHL, WIL, p.297.

L'énoncé d'Hermione est invalide sans être faux à proprement parler. C'est pourquoi Birkin tente de déplacer la discussion à un niveau personnel : « *knowing is everything to you, it is all your life* » ; « *To know, that is your all, that is your life — you have only this, this knowledge*⁶²⁰ ». Stratégiquement, Birkin cherche à intégrer l'énonciatrice à l'évaluation. Hermione cherche au contraire à se placer dans un espace théorique moins personnel (« *but leaving me apart, Rupert* »), invitant à évaluer avant tout le contenu objectif de ses propositions. Pour Hermione les invocations personnelles sont inadéquates à la situation (ce n'est pas le sujet, il s'agit d'examiner des idées). Pour Birkin et Ursula au contraire, le contenu propositionnel considéré isolément représente une pensée tronquée, séparée abstraitement d'une partie de ce qui la constitue comme pensée. Privée de tout contexte énonciatif, réduite au statut de formule générale abstraite, une telle idée perd toute signification.

Ce qui fait l'intérêt d'un roman comme *Women in Love*, du point de vue de la pensée, c'est cette capacité qu'a le récit à contextualiser des réflexions et des enchaînements de propositions. De la sorte, ces propositions ne sont pas seulement évaluées du point de vue de leur *cohérence logique*, mais aussi par leur *pertinence rhétorique et poétique* dans le discours. Aristote notait déjà que le contenu logique ne constituait, dans le cadre d'une situation réelle de communication, qu'une partie de l'effet global produit : au contenu propositionnel (*logos*) s'ajoutait selon lui la force des émotions (*pathos*) et la manière dont le locuteur apparaît et soutient son discours (*ethos*)⁶²¹. La pensée romanesque équilibre sans doute différemment ces trois dimensions que ne le fait le discours philosophique. Nous avons parlé de l'importance des émotions (du *pathos*), il nous faut maintenant dire un mot de l'*ethos*, de façon à substituer à l'examen de la validité logique d'une proposition l'analyse d'une pensée en situation, inséparable d'une dimension émotionnelle et d'un contexte d'énonciation particulier. Ce qu'il s'agit d'élucider, c'est bien, selon le programme d'Austin : « la situation de parole dans sa totalité⁶²² ». Cette posture théorique doit beaucoup à Austin en ce qu'elle implique d'appréhender le langage dans ce qu'il fait plutôt que dans ce qu'il dit. L'importance est moins de savoir si ce que dit Hermione est vrai ou faux, que d'examiner ce que fait Hermione en disant cela. Il est possible qu'Hermione dise vrai tout en essayant d'illusionner son auditoire (comme un accusé qui défendrait au tribunal l'importance de dire le vrai avant de commencer à mentir).

⁶²⁰ DHL, *WIL*, p.40 (nous soulignons)

⁶²¹ Aristote, *Rhétorique*, II, 3 : « Les preuves inhérentes au discours sont de trois sortes : les unes résident dans le caractère moral de l'orateur ; d'autres dans la disposition de l'auditoire ; d'autres enfin dans le discours lui-même, lorsqu'il est démonstratif, ou qu'il paraît l'être ».

⁶²² John Austin, *How to Do Things With Words?*, Oxford University Press, 1962, p.147 : « the total speech act, in the total speech situation is the only actual phenomenon which, in the last resort, we are engaged in elucidating ».

Le cadre fictionnel permet d'intégrer une dimension pragmatique à l'étude des discours, non seulement en prenant en compte l'acte de discours qui accompagne toute profération concrète, mais également en intégrant à la réflexion sur un problème des énoncés performatifs qui, comme Aristote le disait déjà de la prière, ne sont ni vrais ni faux, relèvent d'autres catégories que celles du vrai et du faux⁶²³. L'analyse de la pensée romanesque doit prendre en compte les énoncés (en tant qu'actes de langage) plutôt que les propositions. C'est pourquoi l'ethos des personnages ne peut être écarté. Bien plus, la pensée romanesque s'appuie sur la complexité de l'ethos des personnages. À l'exception notable de Platon, la philosophie s'est généralement privée de ces ressources. C'est pourquoi elle doit apprendre de la littérature ce que signifie l'importance de l'énonciation du point de vue de la pensée.

4.2. Ethos, pathos, logos

À la conviction produite par des arguments solides s'ajoutent, on le sait depuis toujours, des procédés rhétoriques visant à persuader. Mais il existe également des procédés différents qui relèvent davantage d'une poétique que d'une rhétorique⁶²⁴. De cette catégorie des « preuves poétiques » relèvent par exemple les effets d'attraction sémantique liés à des jeux phoniques (le *rhyme-as-reason effect*) ou l'utilisation d'univers fictionnels scénarisés (*transportation effect*), ou encore l'importance accordée à l'*ethos* des personnages.

Comment soutenir un discours sans passer par une argumentation en règle ? Comment persuader sans argumentation solide ? En s'appuyant sur l'*ethos* des personnages (leurs dispositions, leurs « caractères »), qui suscitent chez le lecteur des sentiments d'attachement ou de réprobation. Car comment comprendre sans cela que le lecteur de *Women in Love* perçoive immédiatement qu'Hermione a tort (aucun commentateur n'a, à notre connaissance, tenté de

⁶²³ Aristote, *De l'interprétation*, 17a5. C'est précisément un des intérêts des conceptions d'Austin de permettre d'évaluer la « réussite » de tels énoncés, en dehors du « fétiche » que constitue selon lui l'opposition du vrai et du faux. Cette « réouverture » du champ d'examen des énoncés permet bien entendu de conférer un intérêt aux énoncés « littéraires » (ou agencés au sein d'une œuvre littéraire), en laissant de côté la question de savoir si ces énoncés sont vrais ou faux. La question est plutôt celle de leur validité, de la « réussite » ou de « l'échec » de ce qu'il « font ».

⁶²⁴ Melanie C. Green, Timothy C. Brock, « The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narrative », *Journal of Personality and Social Psychology*, 79(5), 2000. DOI : <https://doi.org/10.1037/0022-3514.79.5.701>

prendre sa défense), sans qu'il soit besoin d'invalider logiquement ou factuellement les idées qu'elle soutient ? Car ces idées ne sont pas absurdes, et Lawrence soutient sensiblement les mêmes dans différents essais. Il faut bien que la persuasion joue à un autre niveau, et de fait Hermione n'est pas *réfutée* dans ce qu'elle dit, elle est *disqualifiée* en tant que personnage. L'effet de persuasion porte sur l'*ethos* plutôt que sur le *logos*, ou plutôt un *logos* est disqualifié au nom d'un certain *ethos*. La rhétorique connaît ce genre de procédés, repérés notamment comme arguments *ad hominem* (une idée est rejetée indépendamment de sa valeur de vérité, sur le simple critère que celui qui la soutient n'est pas cohérent avec d'autres idées qu'il soutient, ou avec certaines croyances que ses actes semblent attester) et arguments *ad personam* (une idée est rejetée au motif que celui qui la soutient est fou, dangereux, idiot, etc.). On peut retrouver ces procédés à l'œuvre dans un roman, et singulièrement dans le passage de *Women in Love* cité plus haut. Mais ce n'est pas la seule manière qu'a le discours romanesque de persuader le lecteur (et singulièrement de le persuader d'adopter provisoirement des catégories différentes pour appréhender la réalité).

Le roman permet, à travers la description de personnages, de susciter chez le lecteur des réactions d'attachement ou de rejet, qui influencent la manière dont les idées seront reçues par lui. On sait que dans beaucoup de cas, le principe d'*affiliation* l'emporte sur l'analyse rationnelle des contenus, et que la plupart des gens adhèrent aveuglément aux idées qu'ils attribuent à leurs groupes politiques, à leurs clubs, etc.⁶²⁵. Dans le cadre d'un roman, l'attachement aux personnages principaux et l'hostilité envers ceux qui s'opposent à lui contribuent à biaiser la réception des idées : celles énoncées par le personnage principal seront reçues plus favorablement que celles énoncées par d'autres personnages, en particulier si ces derniers ont quelque chose d'hostile ou de repoussant. Si Hermione semble avoir tort d'emblée, sans que l'on prenne la peine d'examiner ses idées, c'est à cause de ce qu'elle est plutôt que de ce qu'elle dit. Or le passage en question se situe au début du roman, et relativement peu d'éléments ont été donnés sur le personnage d'Hermione. Qu'est-ce qui permet pourtant au lecteur de savoir que ces idées sont « mauvaises » ? Hermione est présentée dès les premières pages du chapitre 1 comme « *a tall, slow, reluctant woman with a weight of fair hair and a pale, long face*⁶²⁶ ». Elle est à la fois fascinante et morbide (« *she was impressive, in her lovely pale-yellow and brownish-rose, yet*

⁶²⁵ Geoffrey L. Cohen, « Party Over Policy : The Dominating Impact of Group Influence on Political Beliefs », *Journal of Personality and Social Psychology*, 85(5), 2003. Dans cette série d'étude, Cohen parvenait à faire adopter des thèses très surprenantes en les présentant comme émanant d'un parti affilié. Les sujets testés niaient ensuite que l'affiliation au parti influence leur choix.

⁶²⁶ DHL, WIL, p.15.

*macabre, something repulsive*⁶²⁷ »). Son visage « *seemed almost drugged* », et elle ne cesse de trahir, malgré sa richesse et sa culture, une forme d'insuffisance : « *a terrible void, a lack, a deficiency of being within her* ». Les termes utilisés pour la caractériser sont explicites : « *insufficiency* », « *fear* », « *misgivings* », « *deficiency* », « *nerve-worn with consciousness* », etc. Hermione est constamment en état de tension, à demi-inconsciente et comme perdue dans un délire qui lui est propre (« *a faint delirium of nervous torture*⁶²⁸ »). Il est compréhensible que le lecteur ne se précipite pas pour accepter les idées qui émaneront d'un personnage comme elle, alors que tout invite à s'en méfier comme d'une maladie.

Mais elle apparaît également répugnante à d'autres personnages du roman, en particulier ceux qui susciteront le plus fort attachement de la part du lecteur : Birkin et Ursula. C'est parce que ces deux-là n'aiment pas Hermione que le lecteur ne l'aime pas non plus, du fait de l'adoption du système de valeurs et d'appréhension de la réalité produite par la lecture. C'est avec les yeux de Birkin que le visage d'Hermione est décrit comme « *the face of an almost demoniacal ecstatic* », et c'est lui qui éprouve « *an ultimate dislike* » lorsqu'elle le regarde et qui, lorsqu'elle le touche, « *endured it* ». De même Gérard ne l'aime pas (« *Gerald and Hermione were always strangely but politely and evenly inimical* »), et elle apparaît dans la discussion comme « *domineering and cold* ».

La même chose vaut au début du chapitre 3, lorsqu'Hermione pénètre dans la salle de classe, juste avant que la discussion sur l'éducation ne s'engage. Hermione salue Ursula « *almost as if she were poking fun*⁶²⁹ », et ses yeux gris « *almost sardonic* » s'attardent sur la jeune femme, « *summing her up* ». Puis elle demande si elle ne dérange pas avec une « *half-bullying effrontery* », et pose des questions à Birkin « *in her casual, inquisitive fashion* ». Sa silhouette a l'air étrange (*strange*) au milieu de la classe (le champ lexical de l'étrangeté est omniprésent dès qu'il s'agit de la qualifier : ainsi « *strange* » est noté deux fois, « *as if she had come out of some new, bizarre picture* », « *odd* », « *whimsical* », « *a queer rumbling in her throat* », « *her queer rhapsody* », « *queer resonant voice*⁶³⁰ »). Mais cette étrangeté est plus monstrueuse que fascinante, comme le révèlent notamment les différents signes d'épuisement physique : « *there was a look of exhaustion about her* », « *and still Hermione sat at the table, with her chin in her hand, her elbow on the table, her long white face pushed up, not attending to anything* ». Michel Foucault a bien montré à quel point la vitalité a joué le rôle important, à partir du XIX^{ème} siècle,

⁶²⁷ *Id.*

⁶²⁸ *Id.*, p.21.

⁶²⁹ *Id.*, p.37.

⁶³⁰ *Id.*, p.40-43.

de justifier les privilèges de la bourgeoisie autrement que par la noblesse du « sang » et des manières de la vieille aristocratie⁶³¹. Hermione (qui est la fille d'un baronet) subit une critique sociale tout à fait typique : elle est illégitime parce qu'elle est décadente, épuisée, « *strangely absent, as if possessed, as if not quite there*⁶³² ». Elle est même comparée à un zombie : « *Hermione roused herself as from a death — annihilation* ». Tout est fait pour instiller dans l'esprit du lecteur l'idée que ce qu'elle dit est faux et dangereux, sans prendre la peine de s'attaquer à ses idées dans leur généralité abstraite.

Birkin apparaît sous un jour bien différent : « *There was a great physical attractiveness in him—a curious hidden richness [...] in the curves of his brows and his chin, rich, fine, exquisite curves, the powerful beauty of life itself*⁶³³ ». C'est pourquoi le lecteur aura tendance à adopter le point de vue de Birkin plutôt que celui d'Hermione. Or Birkin réagit violemment aux idées d'Hermione. Il suffit que cette dernière pose la question pour que Birkin s'énervé : « *a dark flash went over his face, a silent fury* ». La « furie silencieuse » parle bientôt avec violence : « *His voice was brutal, scornful, cruel* », et Birkin est emporté par une colère « rouge » (« *red anger burned up to fury in him* »), insultant Hermione (« *what you want is pornography* ») jusqu'à ce que le sentiment de transgression soit trop flagrant (« *there was a sense of violation in the air* ») pour continuer. La « discussion » sur l'éducation est inséparable de ce contexte émotionnel intense dans lequel elle s'inscrit. Au fond il s'agit moins d'examiner les arguments d'Hermione que d'évaluer à travers elle un certain genre de vie. Cela ne signifie pas que les idées ne comptent pas, mais qu'elles sont inséparables des personnages qui les énoncent. Pas de *logos* sans *ethos* et sans *pathos* : si Hermione a tort, c'est parce que ses idées ne sont que les témoins de sa vie, qui est une vie stérile et sans avenir, de laquelle Birkin doit se détourner s'il veut construire un avenir possible avec Ursula. On pourrait dire que dans le roman, toutes les idées exprimées et échangées par les personnages sont avant tout l'expression d'une « forme de vie⁶³⁴ ». Peut-être que toute discussion est la traduction de différences enracinées dans des pulsions ou des dispositions sociales opposées (ce que Birkin nomme à propos de ce qui l'oppose

⁶³¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Collection « TEL », Gallimard, 1976. La chose est particulièrement visible chez Zola, où l'épuisement vital (asthénie, « fin de race ») est opposé au « sang neuf ».

⁶³² DHL, *WIL*, p.43 (la citation suivante est à la même page).

⁶³³ DHL, *WIL*, p.44.

⁶³⁴ Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, §19 : « se représenter un langage veut dire se représenter une forme de vie » ; §23 : « parler un langage fait partie d'une activité, ou d'une forme de vie (*Lebensform*) ».

à Gerald une « haine mystique⁶³⁵ » (*mystical hate*)). Il est naïf de ce point de vue de s'en tenir à la forme argumentée des désaccords, comme si un effort conjoint de raisonner le mieux possible pouvait suffire à résoudre une inimitié, ou du moins à la trancher en faveur de l'un des protagonistes. Il est vrai que l'on peut dire qu'une position est plus juste qu'une autre, plus cohérente, plus logique, plus conforme aux faits. Mais s'il est possible de contester la *vérité* de certaines propositions, le *point de vue* à partir duquel elles sont produites n'est ni vrai ni faux. Il ne s'agit pas en ces matières de défense ou de réfutation logique, ni même d'une confrontation d'arguments, mais de l'opposition de deux manières de voir, c'est-à-dire de deux manières de vivre qui ne relèvent pas des catégories du vrai et du faux. Il peut même sembler ridicule de croire possible de réfuter rationnellement ce qui n'est que l'expression d'une certaine manière de vivre. Si les goûts et les opinions sont chevillées aux corps par des pulsions et des dispositions intériorisées, on peut dire que les points de vue qui les expriment sont, comme le dit Nietzsche, « des manières de voir dont on n'approche pas avec des arguments et des réfutations⁶³⁶ ». Par exemple « on ne réfute pas le christianisme, on ne réfute pas une maladie des yeux. Combattre le pessimisme comme une philosophie, ce fut le comble de l'idiotie savante ». C'est ainsi que Nietzsche justifie sa critique contre Wagner : il ne s'agit pas d'argumenter contre son ancien ami, mais de critiquer le mode de vie dont la musique wagnérienne est à la fois l'expression et l'instrument de reproduction et de justification. De même Birkin ne critique pas les idées d'Hermione, mais le genre de vie que ces idées servent à justifier. La même idée peut être bonne ou mauvaise, valide ou invalide, selon le genre de vie qui la mobilise.

Doit-on dire alors que les arguments ne sont que des mirages, qu'il n'y a aucun sens à dire que quelqu'un a raison contre un autre ? Comment comprendre que Platon, qui insiste sur l'importance de *rendre raison* (*didonai logon*, littéralement « donner le logos »), montre en même temps les limites de l'échange argumenté, à tel point que rigoureusement personne, dans les Dialogues, n'est jamais convaincu par Socrate. Hermione n'a, pas plus que Calliclès, le choix des idées qu'elle défend. Elle exprime les idées que son genre de vie exige d'elle pour se justifier. Aucune idée n'existe indépendamment d'une forme de vie qu'elle exprime et justifie. Il arrive que des mauvais arguments soutiennent des formes de vie admirables, ou au contraire que de bonnes idées soient mises au service de formes de vie plus que contestables (comme l'œuvre de Nietzsche tronquée a pu servir à justifier l'idéologie nazie). Cela ne signifie pas qu'il n'est pas important d'examiner la validité logique ou factuelle des propositions énoncées, mais que cet

⁶³⁵ DHL, *WIL*, p.56.

⁶³⁶ Nietzsche, *Le cas Wagner*, GF, p.75.

examen ne peut suffire. Ce sont les mêmes formules qui changent de sens en fonction du contexte dans lequel elles sont prises. La proposition d'Hermione sur les dangers du développement intellectuel n'est pas fausse, mais elle est invalidée par le type de vie qu'elle soutient.

Est-ce que cela signifie que la vérité la mieux démontrée peut être disqualifiée pour des raisons morales ? Sans doute la chose est-elle moins vraie lorsqu'il s'agit de « sciences dures », mais elle devient singulièrement importante dès qu'il s'agit de « sciences humaines » ou de morale. Peut-on séparer une pensée de la vie qui l'a produite ? L'intérêt de la médiation des personnages romanesques tient à ce qu'elle permet de rappeler que toute idée est inséparable d'une certaine « forme de vie », et que la simple confrontation logique d'idées coupées des vies qui les mobilisent est une abstraction dénuée de signification.

Pour résumer :

- i) les discussions romanesques ne sont pas avant tout chez Lawrence des entreprises de persuasion argumentées.
- ii) Les « idées » développées dans les romans sont inséparables de l'*ethos* des personnages qui les défendent, ainsi que des mouvements émotionnels qui les traversent.
- iii) La persuasion du lecteur ne passe que très indirectement par l'argumentation rationnelle, et davantage par d'autres canaux qu'il est important de considérer et d'analyser.

Quel mode singulier de persuasion est à l'œuvre dans un roman ? On trouve d'une part des effets « poétiques » comme le *rhyme-as-reason effect* (qui veut qu'une idée soit plus persuasive si son énoncé rime ou repose sur un rythme remarquable). Il y a aussi l'importance accordée au personnage qui défend l'idée : est-il sympathique ? Est-ce le personnage principal ? Ou est-il présenté au contraire comme un obstacle, voire un ennemi, comme c'est le cas d'Hermione ? Une idée sera plus facilement acceptée si elle est énoncée par un personnage « sympathique », sujet d'un attachement de la part du lecteur. À ces deux phénomènes on peut ajouter un effet singulier propre aux discours de fiction, que l'on peut appeler l'effet de « transport » (*transportation effect*). Ce terme, proposé par Gerrig dans un livre de 1993⁶³⁷, désigne

⁶³⁷ Richard J., Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds : On the Psychological Activities of Reading*, Yale University

métaphoriquement la manière dont le lecteur (et plus généralement tout consommateur de fiction) est happé par l'histoire, concentrant son attention sur un monde imaginaire, au point de perdre le sentiment du lieu où il se trouve, ainsi que du temps qui passe. Un questionnaire psychologique propose de mesurer le degré de ce « transport » des lecteurs, à partir de questions du type : « aviez-vous conscience de la pièce où vous étiez ? » (question négative), « avez-vous continué à penser à l'histoire après l'avoir terminée ? », etc⁶³⁸. L'intérêt de ces études tient à la corrélation entre l'implication du lecteur dans l'histoire et le degré de persuasion produit par la lecture. Il semble que le fait d'être happé par une histoire abaisse d'une manière significative certains réflexes critiques (notamment la capacité de contre-argumenter intérieurement). Certains chercheurs proposent d'expliquer cela par l'énergie cognitive exigée pour imaginer l'histoire, qui serait autant d'énergie en moins mobilisable pour suivre et examiner des arguments. Il est aussi possible, d'une manière peut-être plus convaincante, de prendre en compte le fait que le basculement dans un univers fictif (dont le jeu pourrait servir de modèle) s'accompagne d'un abaissement général de la méfiance. L'univers fictionnel requiert moins de suspicion de la part du lecteur que le monde réel, puisque ce qui y advient n'engage pas de conséquences réelles. Autrement dit la fiction fournirait une occasion de vivre sans avoir à se méfier des conséquences. C'est peut-être la raison pour laquelle une corrélation a été notée par des chercheurs entre la capacité de s'impliquer dans une histoire (ce que Lawrence nommait « *the faculty of diverting itself of the moment*⁶³⁹ ») et un profil psychologique évitant, c'est-à-dire impliquant d'importantes difficultés à s'engager avec confiance dans des relations humaines⁶⁴⁰. L'univers de fiction fournirait l'occasion, pour les plus méfiants, de développer des attachements affectifs moins risqués que dans le monde réel. Ce caractère « protégé » de l'univers fictionnel aiderait à accepter, à la lecture d'un roman, des idées que l'on refuserait si on nous les présentait dans un essai ou une conversation⁶⁴¹. Enfin le « transport » dans l'histoire pourrait produire sur le lecteur une « perte d'accès » (*loss of access*) à ses opinions ordinaires ou à des faits qui pourraient contredire l'idée défendue dans le roman : « *While the person is immersed in the story, he or she*

Press, 1993.

⁶³⁸ Green and Brook, *art.cit.*

⁶³⁹ DHL, Aaron's Rod, CUP, p.110 : « Lilly read on about the Kabyles. His soul had the faculty of diverting itself of the moment, and seeking further, deeper interests ».

⁶⁴⁰ Maja Djikic, *et.al.*, « Defenceless against art ? Impact of reading fiction on emotion in avoidantly attached individuals », *Journal of Research in Personality*, 43, 2009. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2008.09.003>

⁶⁴¹ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, *op.cit.*, p.22 : à propos des premiers mots du livre de Job : « We could never trust even the most reliable of witnesses as completely as we trust the author of the opening statement about Job ». C'est cette confiance improbable qu'il s'agit de comprendre, du fait de l'importance qu'elle revêt lorsqu'il s'agit de transmettre des opinions ou des croyances : « the author pronounces judgement, and we accept his judgement without question » (p.23). Cette dernière formulation est contestable dans sa généralité, mais elle est valable en tant que tendance. Booth en limite d'ailleurs la portée aux fictions anciennes « until recent times ».

*may be less aware of real-world facts that contradict assertions made in the narrative*⁶⁴² ». De sorte que l'expérience de la fiction (par exemple la lecture d'un roman) transformerait le mode d'appréhension des contenus d'opinion, et fournirait l'occasion d'adopter, fût-ce temporairement et sur le mode de la simulation, des croyances et des principes différents des nôtres. Une fiction permettrait au lecteur de se dégager de ses intérêts immédiats, mais également d'« oublier » ses croyances, ses « valeurs » et sa « vision du monde ». Il est possible qu'une fiction réussisse à transformer les « concepts perceptifs », les « concepts émotionnels » et les « concepts intellectuels » à l'aide desquels nous donnons sens à notre environnement et à nos vies. Lawrence insiste sur l'importance du fait qu'un roman ait pour but de transformer certains cadres de l'expérience du lecteur, plutôt que de se contenter de produire en lui des réactions affectives : « *Now a novel is supposed to be a mere record of emotion-adventures, flounderings in feelings. We insist that a novel is, or should be, also a thought-adventure, if it is to be anything at all complete*⁶⁴³ ». L'important ici est que « l'aventure de la pensée » exige une perte de soi, un abaissement au moins momentané de l'attitude critique, rendu possible par le « transport » dans l'univers fictionnel. Pour le dire autrement, l'efficacité persuasive de la pensée romanesque dépend de l'implication du lecteur dans l'histoire.

En somme si le roman donne à penser (et non simplement à connaître), c'est-à-dire s'il réussit quelquefois à transformer les croyances, les opinions, et plus généralement les cadres de l'expérience des lecteurs, c'est en s'appuyant sur une triple force de persuasion :

- i) Les effets « poétiques » (puissance des images, effets de rime et de rythme, euphonies, etc.)
- ii) Les effets de personnage, soit le fait que toute idée est inséparable d'un énonciateur déterminé, l'*ethos* de ce dernier permettant d'infléchir la réception des différents contenus.
- iii) L'absorption de l'attention dans un univers de fiction, l'abaissement de la méfiance et de l'attitude critique qu'elle suscite chez le lecteur ainsi que la forte implication émotionnelle qu'elle rend possible.

Mais la force persuasive la plus remarquable du discours romanesque tient peut-être à l'existence du discours indirect libre, qui rapporte les paroles ou les pensées de manière indirecte, mais sans

⁶⁴² Green and Block, *art.cit.*, p.702.

⁶⁴³ DHL, *Kangaroo*, p.279.

utiliser de subordination (à la différence du discours indirect). Le roman permet, grâce à ce procédé, de faire varier la position à partir de laquelle l'histoire est racontée. Sous l'apparente continuité du récit (de la « voix » qui raconte), on peut déceler des changements de perspective, des décrochages parfois très brefs qui constituent un jeu d'encastrement énonciatif parfois remarquable. C'est notamment le cas de *Women in Love*, chaque chapitre étant développé à partir de la position d'un des quatre personnages principaux. Oswald Ducrot reprend le terme de polyphonie développé par Bakhtine pour désigner la manière dont les différents énonciateurs sont « orchestrés » par un « locuteur ». Il est ainsi possible de « cadrer » un discours de sorte que le lecteur soit préparé à le recevoir entièrement ironiquement. Tout l'intérêt du roman vient de ce que ce cadrage est relativement discret, qu'il se donne rarement comme tel, que le lecteur a par exemple l'impression de découvrir par lui-même l'inanité des opinions d'Hermione, alors que c'est le récit qui lui fait les recevoir ainsi. Ni véritablement extérieur à la scène comme un simple observateur, ni exactement à l'intérieur, le locuteur flotte dans un entre-deux dont l'instabilité est particulièrement féconde.

Le « cadrage » peut varier à l'intérieur du récit, et il est possible qu'un même personnage soit évalué à partir de perspectives différentes – que son discours relève d'un multi-cadrage. C'est justement le cas du discours d'Hermione cité plus haut, qui est évalué à partir d'un double point de vue : celui de Birkin qui le commente rageusement, et celui d'Ursula qui l'écoute en silence. Tout le chapitre 3 est en effet présenté à partir du point de vue d'Ursula, sans que la chose soit explicite puisqu'Ursula ne dit jamais « je » mais continue d'être nommée en troisième personne.

Le discours indirect libre permet d'intégrer un discours étranger dans le cours du récit, mais il permet également d'insérer une vision du monde propre à un certain point de vue. La difficulté consiste dans ce cas à « démêler » la vision de l'auteur de celle du personnage, ou du moins à mesurer l'écart entre « ce que pense l'auteur » et ce que sa parole devient au voisinage du personnage. Il est important de décrire ce procédé parce qu'il constitue un ressort essentiel de la pensée romanesque, et peut-être la source de son plus grand intérêt philosophique. Là où le style du traité philosophique cherche une forme de neutralité énonciative, le discours romanesque multiplie les inflexions liés à la présence des personnages, qui « tordent » la réalité comme les corps astraux tordent l'espace-temps sur les représentations de vulgarisation scientifique. La voix qui raconte, dans *Women in Love*, se transforme à mesure qu'elle décrit l'univers des différents personnages, sans pour autant adopter jamais la vision d'aucun d'eux. Ce n'est plus « Lawrence » (nous reviendrons plus loin sur le statut de « l'auteur ») qui parle dans le

chapitre 3, mais ce n'est pas non plus véritablement Ursula (en « focalisation interne »), c'est Lawrence-hanté-par-Ursula, Lawrence adoptant partiellement et provisoirement la manière de voir d'un personnage.

Soit l'exemple du début de ce chapitre 3 de *Women in Love*, quelques pages avant la discussion que nous avons citée plus haut entre Hermione et Birkin. Ce n'est pas Ursula qui raconte, mais la voix du narrateur est curieusement proche d'elle. Le lecteur n'entre pas véritablement « dans la tête » d'Ursula, et le récit peut même prendre un certain recul vis-à-vis de ce que voit et vit la jeune femme. Mais son point de vue est malgré tout privilégié. On le voit par exemple à la manière dont la narration décrit les événements à partir de la position spatiale et du rythme temporel de la jeune femme. La description « objective » de la lumière est rapidement abandonnée au motif qu'Ursula n'a pas le temps de s'y intéresser. La jeune femme est la norme à partir de laquelle les choses sont découpées dans le continuum de la réalité, même si la narration rend possible une prise en compte plus « large » en rappelant qu'aucune norme n'est absolue. D'autres regards sont toujours possibles, et c'est peut-être la grande leçon du roman de rappeler la réalité de ce perspectivisme, en opposition radicale avec la posture « omnisciente » de certains narrateurs. Ici la « voix » du narrateur n'est pas abandonnée au profit de celle du personnage, mais elle est *infléchie* par sa présence.

A heavy, copper-coloured beam of light came in at the west window, gilding the outlines of the children's heads with red gold, and falling on the wall opposite in a rich, ruddy illumination. Ursula, however, was scarcely conscious of it. She was busy, the end of the day was here, the work went on as a peaceful tide that is at flood, hushed to retire⁶⁴⁴.

L'évocation de la lumière cuivrée illuminant la salle de classe est abandonnée du fait qu'Ursula, maîtresse de classe occupée à enseigner, n'a pas le loisir de se plonger dans une contemplation esthétique. Sa position l'emporte, et c'est parce qu'elle ne s'y intéresse pas que la description est abandonnée. Ces trois phrases marquent le passage d'une posture externe du narrateur à un rapprochement du personnage d'Ursula, dont le point de vue va « contaminer » la manière de raconter pendant tout le chapitre. L'entrée des personnages témoigne de cette posture paradoxale du narrateur. Ainsi à l'arrivée de Birkin : « *She heard, but did not notice the click of the door. Suddenly she started. She saw, in the shaft of ruddy, copper-coloured light near her, the face of a man. It was gleaming like fire, watching her, waiting for her to be aware*⁶⁴⁵. » D'une part la

⁶⁴⁴ DHL, *WIL*, p.35.

⁶⁴⁵ *Id.*

description est objective, puisqu'Ursula est nommée en troisième personne, et que certaines informations sont en dehors de la conscience de la jeune femme (*the click of the door*). Mais en même temps il n'est pas question de dire: Birkin arriva en ouvrant la porte et surprit la jeune femme. C'est bien à partir du point de vue d'Ursula qu'est évoquée l'arrivée de Birkin, à partir notamment de la surprise qu'il suscite en elle. Il apparaît d'ailleurs comme une figure non encore reconnue : "*a man*". L'arrivée d'Hermione est évoquée elle aussi à partir de la conscience visuelle qu'Ursula peut en avoir : « *At that moment another vision was seen through the glass panels of the door. It was Hermione Roddice*⁶⁴⁶ ». La voix passive (courante en anglais) évite de préciser *qui* au juste voit Hermione se profiler derrière la porte vitrée. De fait il pourrait s'agir de Birkin aussi bien que d'Ursula ou des enfants présents dans la salle de classe. Cette indétermination témoigne d'ailleurs de la proximité naissante entre Ursula et Birkin, qui deviendra un élément essentiel du roman. Mais c'est bien Ursula qui est au centre du chapitre : c'est sur elle qu'il s'ouvre et sur elle qu'il s'achève. Entre les deux Birkin et Hermione arrivent, parlent, puis ressortent, comme s'ils traversaient un univers qui n'était pas le leur (il s'agit d'ailleurs de la salle de classe d'Ursula, son lieu de travail, l'endroit où une partie de sa vie se déploie).

Le texte fourmille de brefs éléments qui donnent à la description une teneur subjective discrète. Par exemple dans les deux phrases suivantes : « *[Hermione] looked at [Birkin] for a long time, intimate and playful, then she gave a short little laugh. And then only she turned to Ursula, who, with all the class, had been watching the little scene between the lovers*⁶⁴⁷. » Le fait qu'Hermione se tourne "enfin" (*only*) vers Ursula, après "un long moment" (*a long time*), témoigne bien d'une dimension partielle de la description. Pour Hermione le regard à Birkin n'est sans doute pas apparu comme exagérément long (ce peut être le cas pour Birkin. Mais le terme "*lovers*" employé dans la deuxième phrase peut difficilement être attribué à Birkin. Or les termes mêmes qui sont employés dans le récit changent en fonction du personnage qui est privilégié. Il s'agit bien ici d'Ursula).

L'important pour nous concerne la manière dont la relation ambiguë entre le narrateur et le personnage participe à l'entreprise de persuasion romanesque. Alain Rabatel propose d'appeler « *dédoublement énonciatif*⁶⁴⁸ » la manière d'imposer subrepticement au lecteur un certain point de vue plutôt qu'un autre, sans en passer par une argumentation explicite ou par la prise de

⁶⁴⁶ DHL, *WIL*, p.37.

⁶⁴⁷ *Id.*

⁶⁴⁸ Alain Rabatel, « Enonciateur, sujet modal, modalisation et modalité », C. Maury-Rouan (dir.), *Regards sur le discours*, Presse Universitaire de Provence, 2012, p.65.

parole directe d'un personnage. La dualité des points de vue est alors intégrée dans un discours en apparence monologique, pour infléchir implicitement le point de vue du narrateur. L'énonciation « comprend » (au sens propre de prendre avec soi) Ursula, même quand cette dernière ne dit rien ou ne fait rien. Sa présence transforme la manière de décrire du narrateur, donc aussi la manière de voir du lecteur. Il en va de la présence d'Ursula comme de cette influence discrète des gens avec qui on se trouve, qui peuvent, sans rien dire, transformer la manière dont on perçoit quelque chose, par une forme de partage implicite des cadres de l'expérience. Un film que l'on aime peut apparaître brusquement stupide en présence d'une autre personne. Cela ne signifie pas que l'on joue la comédie en sa présence, mais plutôt que l'on épouse, au moins partiellement et temporairement, la vision d'un autre. Rabatel parle à ce propos de « procédés empathiques », et distingue deux manières de communiquer un point de vue différent du sien :

Le point de vue (PDV) peut être communiqué explicitement (PDV asserté) ou exprimé indirectement, par empathie envers un tiers dont il épouse le centre de perspective (PDV embryonnaire) et dont il peut développer les perceptions (PDV représenté). Lorsqu'il y a communication explicite d'un PDV, le narrateur parle en son nom propre ou utilise toutes les formes du discours rapporté direct ou indirect pour attribuer le PDV à un locuteur/énonciateur second. Dans les autres cas, le PDV est rendu par des procédés empathiques qui coréfèrent à des énonciateurs seconds non locuteurs, la voix du locuteur/énonciateur premier imitant cognitivement des attitudes, des façons de voir, de sentir, de penser qui ne sont pas les siennes – qu'il peut partager émotionnellement, idéologiquement ou non⁶⁴⁹.

Rabatel distingue deux manières d'exprimer, dans un cadre romanesque, des points de vue différents. Dans le premier cas (point de vue asserté), il s'agit de faire parler un personnage. La distinction entre le narrateur et le personnage est alors relativement claire. Dans le second cas (point de vue représenté) les choses sont plus difficiles à saisir, puisque c'est la voix du narrateur qui se transforme, « imitant cognitivement des attitudes, des façons de voir, de sentir, de penser qui ne sont pas les siennes ». Cette manière de présenter un point de vue sur le monde (des opinions, des croyances, etc.) est indirecte et fonctionne par imprégnation, permettant d'adopter, temporairement et presque malgré soi, un point de vue différent du sien.

Certains romans (c'est notamment le cas de *Women in Love*) multiplient les variations de point de vue, de façon à faire parcourir au lecteur plusieurs manières de considérer les faits présentés dans le roman. Un essayiste peut bien donner la parole à ses adversaires, mais il vise à

⁶⁴⁹ Rabatel Alain, « Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle », *Littérature*, 2011/3 (n°163), p. 108-138. DOI : 10.3917/litt.163.0108. URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-3-page-108.htm>

faire accepter un certain point de vue. Le romancier n'est pas soumis à cette exigence, ce qui lui permet de souligner les forces et les faiblesses des différents points de vue, sans avoir à trancher au nom d'un point de vue qui serait « le bon ». Certes tous les points de vue ne se valent pas, et le narrateur peut bien marquer ses distances avec les personnages (par les effets de « cadrage » évoqués plus haut). Mais ces effets eux-mêmes sont tributaires d'un certain point de vue (on pourrait montrer que la première apparition d'Hermione, au chapitre 1, est déjà étroitement liée à la perspective d'Ursula, et que la critique du personnage dans tout le roman est inséparable du point de vue d'Ursula, pour lequel les faiblesses d'Hermione apparaissent comme des traits morbides). *Women in Love* est un roman « polyphonique » et perspectiviste, ce qui ne signifie par qu'il soit relativiste : tout est point de vue (la voix qui raconte est constamment infléchie par différents personnages), mais tous les points de vue ne se valent pas. Pour le lecteur de *Women in Love* Hermione a tort, il s'agit d'une vérité générale et pas seulement d'une impression subjective. Mais cette vérité n'est possible qu'à condition d'accéder à un certain point de vue (en l'occurrence celui d'Ursula) à partir duquel elle apparaît clairement. Les questions morales soulevées par le roman n'ont pas besoin que le lecteur adopte un « point de vue de nulle part », mais plutôt qu'il parvienne à intégrer certaines perspectives particulièrement fécondes (et la position d'Ursula est sans doute de ce point de vue la plus féconde du roman, plus encore que celle de Birkin, qui prend en charge la partie plus « théorique » du roman). On pourrait dire, pour reprendre l'opposition de Rabatel, que le point de vue de Birkin est majoritairement « asserté », celui d'Ursula « représenté ». Or on peut soutenir l'idée que la pensée de *Women in Love* se trouve dans la singularité du point de vue d'Ursula (et ce qu'il induit sur la manière de raconter l'histoire), plutôt que dans les « théories » de Birkin. Peter Balbert soutenait la même idée dans un article de 1985 : « [Ursula] holds to an unembroidered view of human conduct, natural energy, and sexual response which is at least as legitimate as the celebrated dialectics about star-equilibrium, corruption, and isolate polarity proposed by Birkin⁶⁵⁰ ». On peut ainsi éviter l'alternative simpliste qui consiste à critiquer ou défendre la « pseudo-philosophie » de Birkin, en soulignant que la pensée passe peut-être essentiellement par d'autres lignes d'intelligibilité. Non pas que les « théories » de Birkin soient sans importance, mais elles ne sont qu'un ingrédient d'une composition qui exige de multiplier les vues sur ce qui a lieu dans le roman – y compris sur les théories elles-mêmes. Le roman intègre, de ce point de vue, sa propre critique, ou du moins la critique des « théories » qui sont énoncées en lui. Et c'est cet art du « bougé », cet

⁶⁵⁰ Peter Balbert, « Ursula Brangwen and 'The Essential Criticism': the Female corrective in *Women in Love* », *Studies in the Novel*, 17(3), 1985. URL : <https://jstor.org/stable/29532349>

échange des points de vue, qui fait la puissance de pensée de certains romans. La force d'un roman comme *Women in Love* tient à une manière de multiplier les perspectives, de façon à maintenir la dimension conflictuelle du réel. Non pas que les différents personnages opposent des raisons contraires pour obtenir la neutralité du jugement (c'est le procédé sceptique : mobiliser des raisons de même force (isosthénie) pour justifier l'abstention du jugement (epochê)). La pensée romanesque n'est pas sceptique en ce sens, puisqu'elle refuse de traduire les points de vue sur un même plan des raisons. Il faut passer d'un point de vue à l'autre pour envisager la complexité d'un phénomène. Les points de vue n'ont pas une égale fécondité, sans qu'aucun puisse prétendre s'identifier à la vérité. Les personnages qui « prophétisent » (Birkin par exemple) seraient insupportables s'ils incarnaient une vérité dogmatique. Mais en réalité ils sont inséparables d'autres points de vue pris sur eux, qui révèlent à leur tour quelque chose de l'insuffisance et du ridicule de toute posture prophétique. Ce n'est pas seulement le monde qui est vu à travers les yeux d'Ursula ou de Birkin, c'est le monde de Birkin qui est vu par Ursula et le monde d'Ursula qui est vu par Birkin, ainsi même que la vision d'Ursula sur Birkin reprise par Birkin pour critiquer son propre point de vue. Il y a une dynamique des perspectives qui constitue un élément essentiel de la pensée romanesque. C'est pourquoi le « dédoublement énonciatif » (la manière dont le « narrateur » adopte, comme en passant, le point de vue d'un autre, « *shifts his point of view*⁶⁵¹ » comme l'écrit Booth) est un instrument essentiel à la pensée romanesque.

La question est alors de savoir comment ces « visions » différentes réussissent à communiquer entre elles. Par quels moyens « l'orchestration » parvient, y compris au sein d'un discours émanant de la seule voix du narrateur, à intégrer des *voix autres* sans les fixer sur un plan homogène annexé à une forme singulière de rationalité ? Que signifie de faire *dialoguer* des points de vue tout en conservant leur hétérogénéité ?

4.3. Pensée et dialogue

⁶⁵¹ Wayne, C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (second edition), 1983 [1961], p.40. Booth donne l'exemple de Flaubert, mais Booth s'intéresse davantage à la manière dont l'auteur « sort » du personnage pour « commenter », alors que le plus fascinant est plutôt le contraire : comment la voix de l'auteur se tort lorsqu'il s'agit de parler d'un personnage. Tout se passe comme si le romancier adoptait en partie le mode d'être de celui qu'il fait agir. C'est peut-être d'ailleurs à cette condition qu'il peut créer un personnage crédible.

Dans les romans de Lawrence, les passages plus « réflexifs », où des questions générales sont soulevées, prennent souvent la forme d'un dialogue. Il n'y a là rien d'anecdotique et il faut s'arrêter un moment sur cette forme singulière du dialogue. Quel rapport existe-t-il entre la pensée et le dialogue ? Existe-t-il une forme de pensée dialoguée irréductible à un exposé monologique ? La pensée dialogique du roman moderne est-elle comparable à la pensée dialoguée, telle qu'on la trouve dans certaines œuvres de philosophie classique ?

Il est remarquable que la pensée platonicienne soit presque exclusivement rédigée sous forme de *Dialogues*. Les commentateurs de Platon ont souligné qu'il ne fallait voir dans cette mise en forme aucune coquetterie « littéraire » (de la part d'un jeune noble qui aurait commencé par écrire des tragédies et aurait conservé des habitudes d'écriture théâtrales), mais la réponse à une exigence fondamentale de la pensée telle que Platon la définit (« Si Platon a écrit des Dialogues plutôt que des traités, ce n'est pas pour donner un tour dramatique et plaisant à l'aridité de la recherche philosophique. Le dialogue traduit la structure première de la pensée⁶⁵² »). Comment comprendre cette nécessité ? Doit-on dire que la pensée, en tant qu'effort ou écart vis-à-vis d'une norme ou d'une opinion, est inséparable d'une pratique de la *discussion* argumentée, ou chaque protagoniste défend ses idées ?

Ce serait confondre le dialogue avec d'autres formes d'interlocution. Car *dialoguer*, au sens que l'on cherche ici à préciser, ne consiste pas à s'informer, à échanger des questions et des réponses comme on peut le faire pour obtenir ou donner des informations pratiques. La question pratique ne *problématise* pas, elle s'inscrit dans un horizon d'attente défini et suppose une réponse capable de la supprimer⁶⁵³ : « demander et obtenir de quelqu'un un avis ou une information, cela ne fait pas un dialogue⁶⁵⁴ ». Si la pensée (au sens platonicien de la *dia-noia*) entretient une proximité singulière avec le dialogue (*dia-logos*), c'est en tant que dialoguer ne consiste pas à échanger des informations.

Il est peut-être plus difficile de concevoir que dialoguer ne consiste pas davantage à échanger des opinions, même argumentées. La discussion argumentée, en effet, s'accompagne le plus souvent d'une certaine étanchéité entre les interlocuteurs. Là où chacun se contente de défendre son opinion, par exemple dans un débat politique, le dialogue au sens strict ne peut pas advenir. Les études empiriques indiquent même que le plus souvent chacun ressort d'un débat

⁶⁵² Monique Dixsaut, « Platon », *Encyclopédie Universalis*

⁶⁵³ Monique Dixsaut, *Le naturel philosophe. Essai sur les Dialogues de Platon*, Les Belles lettres, p.31 : « La dissociation de la question et de la réponse ne vaut que dans le domaine pratique, technique (« quelle est la bonne route pour Larissa ? »). Elle implique que les réponses constituent autant de solutions et suppriment les questions ».

⁶⁵⁴ Monique Dixsaut, Platon. *Le désir de comprendre*, Vrin, 2012, p.35.

politique plus crispé que jamais sur ses opinions, en vertu d'un effet de polarisation⁶⁵⁵. Comme le répète Socrate : le dialogue authentiquement philosophique exige que l'on abandonne toute visée de pouvoir, tout désir de vaincre, pour tenter au contraire de coopérer, de produire une parole commune qui ne détruise pas l'interrogation, mais la maintienne ouverte ou l'intensifie. La réussite d'un dialogue, du point de vue de la pensée, tient à la capacité à faire en sorte que ceux qui dialoguent s'interrogent eux-mêmes en s'interrogeant mutuellement, et continuent à interroger en proposant des hypothèses. C'est sans doute le cas chez Platon, si on accepte l'idée que « le dialogue platonicien n'a d'autre fonction que de maintenir ouverte la dimension interrogative au cœur même de la réponse et la dimension inventive au cœur même de la question⁶⁵⁶ ». De ce point de vue le dialogue implique bien plus que la mise en présence de plusieurs interlocuteurs, et la pensée dialogique ne se réduit pas au fait que des personnages différents discutent et confrontent leurs points de vue.

Francis Jacques, un des rares philosophes français à avoir entrepris de prendre au sérieux les travaux des critiques littéraires sur le dialogisme, propose de distinguer trois niveaux généraux d'échanges : i) la conversation, ii) la négociation, iii) la controverse :

Du dialogue au sens strict, il faudrait distinguer d'autres stratégies discursives avec lesquelles on le confond volontiers. Le mieux serait de les situer, sur un gradient de dialogisme, selon un jeu de critères typologiques : d'abord la conversation, dont la finalité est plus ludique et la fonction principalement phatique, a pour objet de retremper le lien social. Échange banal d'opinions où l'on renonce d'emblée à vouloir dire quelque chose d'essentiel pour l'autre aussi. Ensuite, la négociation entre adversaires dans un champ de forces et d'intérêts. Et aussi les controverses méta-théoriques entre savants ; les discussions contradictoires, qui sont anti-argumentées, etc. Toutes présentent des structures dialogiques plus ou moins marquées⁶⁵⁷.

Le dialogue serait donc une forme relativement rare et choisie d'échange humain, qui exige autre chose qu'un entretien des liens sociaux ou que l'expression langagière de luttes de pouvoir.

Un obstacle majeur à l'établissement d'un tel dialogue vient également des formes de méconnaissance constitutive dans lesquelles sont pris les sujets humains. Jacques Lacan a bien

⁶⁵⁵ Les psychologues appellent « polarisation des attitudes » (*attitude polarization*) la tendance, dans une discussion argumentée, à défendre son point de vue jusqu'à l'absurde plutôt qu'à l'amender. Un exemple d'expérience conduite en Pologne (à propos du sujet très polémique des droits des minorités sexuelles en Pologne) montre une accentuation de la radicalité des thèses suite au débat d'idée. Cette idée est très étudiée aujourd'hui, notamment pour critiquer les conceptions politiques fondées sur la discussion rationnelle. Cf. Magdalena Wojcieszak, « Deliberation and Attitude Polarization », *Journal of Communication*, 61(4), 2011.
URL : <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2011.01568.x>

⁶⁵⁶ Dixsaut, *Le naturel philosophe...*, op.cit., p.30.

⁶⁵⁷ Francis Jacques, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, PUF, 1979.

analysé la manière dont l'image du semblable sert de support à des fantasmes « imaginaires », c'est-à-dire à des représentations de personnes absentes à qui on s'adresse inconsciemment à travers d'autres⁶⁵⁸. Ce schéma, particulièrement intense chez le névrosé (dans les « névroses de transfert »), se retrouve à un moindre degré chez tous les individus. Si bien que parler à quelqu'un, c'est nécessairement être pris dans un système de méprise, chacun croyant trouver dans l'autre autre chose que ce qui s'y trouve, et s'adressant à un quelqu'un d'autre en parlant. Lacan justifie ainsi la nécessité pour le psychanalyste de se dérober aux regards et de ne pas répondre aux injonctions du patient, de façon à ne pas jouer le rôle que l'autre attend de lui qu'il endosse⁶⁵⁹. Francis Jacques reprend cette idée d'une méconnaissance structurale et systématique des échanges interhumains, pour tenter de penser une figure authentique du dialogue. Dans tous les échanges, du bavardage à la controverse, se retrouve les jeux du fantasme ou de l'illusion réciproque entre les interlocuteurs, c'est-à-dire le « malentendu » :

Certains entretiens, échanges de vues ou pourparlers, qui font partie de l'arbre du dialogue, reposent sur l'équivoque. Chacun s'adresse à l'image qu'il se fait de l'autre. L'entente se construit alors sur un évident malentendu. Parler avec quelqu'un ce n'est pas tenir mutuellement compte dans son discours de l'image du discours d'autrui. Une image sur laquelle on pourrait ensuite fantasmer à sa guise dégrade (et détraque) le caractère relationnel de la parole⁶⁶⁰.

Il ne suffit donc pas qu'il y ait « dialogue », au sens courant, pour que l'on puisse parler d'une pensée dialoguée au sens qui nous intéresse ici. Il ne suffit pas non plus de passer, au cours d'un roman, d'un point de vue à un autre pour produire de la pensée. La pensée est un dialogue, non une succession de formules unilatérales, mêmes contradictoires. Penser, ce n'est pas monologuer ou faire la leçon⁶⁶¹, pas plus que la pensée ne trouve à se déployer dans des situations de parole où chacun est occupé par ce qu'il veut dire plutôt que par ce qui pourrait être dit à deux.

La difficulté consiste à entremêler deux discours sans que l'un recouvre l'autre. Il s'agit d'une forme de « négociation », comme dit Deleuze à propos de son travail d'écriture en commun avec Guattari : « on ne travaille pas ensemble, on travaille entre les deux. On ne travaille pas, on négocie⁶⁶² ». Tout se passe comme si le dialogue authentique rendait possible

⁶⁵⁸ Jacques Lacan, *Écrits*, Collection « points essais », 2014 [1966].

⁶⁵⁹ Jacques Lacan, *Séminaire 2. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, 1978.

⁶⁶⁰ Francis Jacques, *op.cit.*

⁶⁶¹ Monique Dixsaut voyait ainsi dans le style artificiel du dialogue un argument contre l'authenticité du premier Alcibiade : « dans ce dialogue le *dialegesthai* (105e) est un artifice d'exposition et l'entreprise de Socrate consiste à démontrer [...] C'est à une leçon que l'on assiste » (377)

⁶⁶² Claire Parnet et Gilles Deleuze, *Dialogues*, Champs Essais, 2008 [1977]. Deleuze précise, à propos de son écriture avec Félix Guattari : « Un travail s'agence entre nous, ni réunion, ni juxtaposition, mais ligne brisée qui

une forme d'impersonnalité, là où les différents types de confrontations restent prises dans une dualité irréductible, qui laisse finalement chacun de son côté et condamne la discussion à n'être, dans le meilleur des cas, qu'un monologue à deux.

Le dialogue exige une ouverture à l'autre, une suspension de la position volontariste - typique des « débats » ou des jeux éristiques, ainsi que de la plupart des manifestations publiques du dialogue. Le dialogue témoigne d'un effort, souvent exigé par Socrate de ses interlocuteurs, de déprise plutôt que d'affirmation de soi : il s'agit d'aller vers l'autre, ou plutôt de se laisser guider avec l'autre par le langage, plutôt que d'imposer à l'autre ce qu'on est (ou ce que l'on croit être, ou ce que l'on veut être). Lawrence est platonicien sans le savoir lorsqu'il reproche aux Dialogues platoniciens l'arrière-plan culturel agonistique grec et son goût cruel pour l'éristique et le triomphe : « *Look at Socrates, in Plato, and his bunch round him ! the sheer spite of it all, just sheer joy in pulling somebody else to bits... Protagoras, or whoever it was ! And Alcibiades, and all the other little disciple dogs joining in the fray*⁶⁶³ ! » Socrate, pourtant, ne cesse de mobiliser le goût pour le triomphe à contre-courant, en substituant à l'affrontement agonistique un effort de coopération. La notion même de dialogue ne prend sens qu'à se distinguer des jeux éristiques : « Quels que soient les prestiges du discours polémique, l'éminente portée du dialogue vient de ce que la violence verbale y est au moins suspendue⁶⁶⁴ ».

Lawrence opposera ainsi les échanges verbaux grandiloquents, mais stériles et agressifs de Clifford (avec Constance, avec son garde-chasse, et même avec ses amis), avec la réussite (éphémère, jamais définitivement acquise, toujours à reconstruire) des échanges entre Constance et le garde-chasse. La « tendresse » (*Tenderness* a été un titre que Lawrence a longtemps projeté pour *Lady Chatterley's Lover*), en tant qu'échange exigeant une forme d'ouverture à l'autre et de vulnérabilité (de dé-protection), peut servir de modèle pour penser le dialogue, et la pensée en tant que dialogue. Y a-t-il une pensée qui soit l'équivalent intellectuel de la tendresse (plutôt que la figure stéréotypée de la pensée combattante) ? Est-ce que le dialogue (y compris parfois le « dialogue intérieur ») ne permet pas d'approcher une telle conception « coopérative » de la pensée ? Ou bien est-il naïf d'imaginer que la figure aggressive de l'argumentation, si légitime qu'elle puisse être quelquefois (« J'accuse »), fait obstacle à une autre manière de penser, qui

file entre deux, prolifération, tentacules ». Pour une description des modalités singulières de travail entre les deux hommes, Guattari bouillonnant et peinant à fixer ses forces et son attention, Deleuze reprenant les intuitions pour leur donner une consistance philosophique (au risque de donner le sentiment à Guattari d'avoir été trahi), cf. François Dosse, *Gilles Deleuze. Félix Guattari. Biographie croisée*, Editions de la découverte, 2009.

⁶⁶³ DHL, *Lady Chatterley's Lover*, p.36.

⁶⁶⁴ Francis Jacques, *L'espace logique de l'interlocution*, op.cit.

passerait plutôt par le dialogue que par le monologue, par l'écoute et la coopération que par l'affirmation de soi ? S'agit-il d'une sensiblerie, d'une forme de sentimentalisme de l'esprit, ou faut-il y voir la source d'une véritable pertinence épistémique (ou « noétique ») ? Francis Jacques parle de cette question comme « le monument de [s]a difficulté » :

Je livrerai enfin le monument de ma difficulté. La violence dans l'interlocution est-elle nécessaire ou contingente ? Car il ne suffit pas de se représenter les belles colombes du dialogue aux rayons du soleil. Nos discours ne sont qu'exceptionnellement pacifiés. Ils ont lieu rarement entre des êtres équivalents. Et si le conflit était originiaire par tous les vents de la violence ou le chaos des circonstances ? Et si le désaccord, voire la discorde, était sans rivage, selon l'intuition d'Héraclite ? Qu'en est-il au juste des rapports de l'agôn et de l'irénè dans la constitution du discours sensé ? Qu'en est-il de l'inégal dans la genèse du sens ? Il y aurait une naïveté inadmissible à faire l'économie de la tension et de la distorsion dans le discours. Est-ce à dire que les conflits sont inévitables et qu'on ne saurait découvrir le discours capable de les régler ⁶⁶⁵ ?

Il est vrai que tout dialogue est perpétuellement menacé par le désir de triompher plutôt que de comprendre. Derrière toute *question*, il y a notamment le risque de l'interrogatoire, du refus de *se mettre soi-même en question*, qui constitue peut-être l'obstacle majeur à l'établissement d'un dialogue capable de transformer les interlocuteurs et pas seulement de décider d'une victoire. De ce point de vue l'usage des questions n'a guère de privilège. On peut problématiser en commun sans questionner, et questionner au contraire d'une manière agressive, comme dans le cas limite de l'interrogatoire (car « n'est-ce pas le propre de la question de soutirer une réponse⁶⁶⁶ ? »). Le caractère interrogatif ne garantit donc aucunement qu'un dialogue ait lieu.

Y a-t-il dialogue chez Platon ? La question est malaisée. Car d'une part personne n'est jamais convaincu par Socrate, et bien souvent chacun (Socrate y compris) répond à côté de ce qu'on lui demande, souvent par une reformulation qui transforme le sens de la question. C'est pourquoi on peut dire que « dans les Dialogues les réponses des interlocuteurs ne répondent jamais aux questions⁶⁶⁷ ». Est-ce le signe que chacun se contente de monologuer ? Mais peut-être que le dialogue, s'il veut être un dialogue de la pensée, exige malgré tout une forme de résistance dans l'échange. C'est peut-être autrement dit à la condition de reformuler les questions qu'il devient possible de briser les attentes fantasmatiques des interlocuteurs, pour dériver en commun vers un espace tiers, rendu possible par l'exploration du *logos* et de ses ressources. Pour qu'un dialogue s'engage il faudrait alors non seulement un désir de coopérer, mais aussi le courage d'opposer une certaine résistance, de rompre avec des attentes (Lacan aimait dire que la

⁶⁶⁵ Francis Jacques, *L'espace logique de l'interlocution*, op.cit.

⁶⁶⁶ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, PUF, p.116.

⁶⁶⁷ Dixsaut, *Le naturel philosophe*, op.cit., p.30.

déception, face à une réponse, était paradoxalement le signe qu'on avait affaire à une véritable réponse, c'est-à-dire à autre chose que ce qu'on attendait⁶⁶⁸). Cette résistance face aux exigences du cela-va-de-soi (comparée dans le *Ménon* à l'effet du poisson-torpille (*nara*)), tient à cette interruption de la série des anticipations. Le dialogue n'est pas un affrontement, mais il n'est pas non plus une suite de remarques attendues de part et d'autre, sans quoi rien de nouveau n'a de chance d'advenir par le dialogue. Le silence peut à l'occasion assurer cette fonction : refuser d'entériner le mirage dans lequel chaque interlocuteur tente de prendre celui à qui il s'adresse (dans le style fleuri de Lacan : « les moyens où le sujet met sa complaisance et où il va engager le monument de son narcissisme⁶⁶⁹ »).

La difficulté du dialogue tient en partie à la tendance à interpréter la résistance (nécessaire) comme une hostilité, le désaccord comme une agression personnelle, le paradoxe comme un étalage arrogant de virtuosité mentale (Lawrence parle à ce propos de « feu d'artifice mental⁶⁷⁰ » (*mental fireworks*)). La résistance est une condition de la coopération bien comprise, une manière d'interrompre un monologue pour lui substituer les conditions d'un dialogue authentique. Quand une personne est d'accord avec elle-même, il est difficile de remettre en jeu cet accord (ce qu'exige pourtant l'idée même de dialogue) sans déclencher une résistance affective qui rend le dialogue particulièrement difficile. Il faut alors concevoir une *intersection* (plutôt qu'une *confrontation*) de discours différents, que l'on peut caractériser comme une *coopération énonciative*, impliquant des formes de résistance, qui consiste moins en une rencontre de deux discours déterminés, mais l'élaboration en commun d'un discours partagé :

Il ne s'agit plus de mettre en jeu ou en scène l'altérité des paroles, simple confrontation de voix originellement séparées. Dans un véritable entretien, il n'est pas seulement question de l'entrelacs de deux ou plusieurs discours, mais de la production à deux d'un seul discours qui donne voix à la relation interlocutive. Au niveau originare où nous nous sommes placés, il n'existe pas plus de discours de l'Autre que de discours du Même, mais un discours où l'un et l'autre sont en participation sémantique. L'allocution n'est en toute rigueur possible que si elle est inter-location. Le discours ne prend sens que d'être échangé ; mieux : mis en commun. Mieux encore : élaboré en commun⁶⁷¹.

⁶⁶⁸ Lacan, *Séminaire 2*, *op.cit.*, leçon du 25 mai 1955 : « Il ne faut *jamais* être déçu des réponses qu'on reçoit, puisque c'est ce qu'il y a de merveilleux, c'est que ce soit une réponse, c'est-à-dire justement ce qu'on n'attendait pas ».

⁶⁶⁹ Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits I*, *op.cit.*, p.246

⁶⁷⁰ DHL, *LC*.

⁶⁷¹ Francis Jacques, « Dialogue, dialogism, interlocation », *L'orientation scolaire et professionnelle*, 29(3), 2000.
<https://doi.org/10.4000/osp.5866>

De ce point de vue le « dialogue » du chapitre 3 de *Women in Love* est tout sauf un authentique dialogue. D'une part parce qu'Hermione semble *monologuer* et ne pas se soucier de ses interlocuteurs : « *as if she were following some train of thought of her own, and barely attending to the other's speech*⁶⁷² », « *she took no notice of this, only went on with her own rhapsodic interrogation*⁶⁷³ », « *strangely absent, as if possessed, as if not quite there*⁶⁷⁴ », « *Hermione merely paid no attention*⁶⁷⁵ ». D'autre part parce que, lorsqu'elle entre en contact avec les autres personnages, c'est toujours à distance et avec un recul ironique. Elle cherche à prendre l'avantage sur eux, à contrôler la discussion, à *imposer* plutôt qu'à *interroger*. Ses questions sont des armes plutôt que des pensées, utilisées pour ridiculiser un interlocuteur envisagé comme un adversaire (« *as if she were making game of him in the question*⁶⁷⁶ »). C'est donc tout sauf un dialogue satisfaisant qui est développé dans ce chapitre, et c'est peut-être justement en tant qu'Hermione est incapable d'instaurer un véritable dialogue (de « donne[r] voix à la relation interlocutive » comme dit Francis Jacques) que son point de vue est contesté par Birkin. Le problème est moins ce qu'elle dit que la manière dont elle le dit, c'est-à-dire l'incapacité où elle se trouve de dire en commun, d'établir un dialogue avec un interlocuteur. La violence de Birkin pourrait alors être comprise comme une tentative d'interrompre le jeu imaginaire auquel Hermione force ses interlocuteurs à adhérer. La grossièreté de Birkin, si visiblement contraire aux attentes de la conversation mondaine (et de la simple politesse), serait la conséquence d'un effort désespéré pour instaurer un dialogue authentique plutôt que d'accepter ou de se complaire dans un échange d'illusions euphorisantes. Il s'agirait moins de violence que de résistance à l'illusion monologique. Socrate aussi apparaît souvent comme manquant de tact, de retenue, d'éducation, et ses interlocuteurs ne se privent pas de le lui faire remarquer. Peut-être que tout dialogue authentique exige une forme de transgression par rapport aux normes de la conversation mondaine (il y aurait de ce point de vue un avantage de la lecture, en tant qu'« impulsion d'un autre esprit, mais reçue au sein de la solitude⁶⁷⁷ », c'est-à-dire alors que les exigences sociales ordinaires sont suspendues). Ce qui donne le plus à penser, dans ce chapitre 3 de *Women in Love*, c'est peut-être en somme l'échec du dialogue (comme chez Platon l'impossibilité de parler ensemble est un problème souvent évoqué, par exemple face à Thrasymaque ou Calliclès (qui

⁶⁷² DHL, *WIL*, p.39.

⁶⁷³ Id., p.41.

⁶⁷⁴ Id., p.43.

⁶⁷⁵ Id., p.44.

⁶⁷⁶ Id., p.39.

⁶⁷⁷ Marcel Proust, « Sur la lecture », édition électronique disponible gratuitement sur le site <https://beq.ebooksgratuits.com>

refusent de répondre⁶⁷⁸), mais aussi à la fin du *Banquet* (lorsque l'irruption des fêtards rend la discussion impossible⁶⁷⁹). Ce que le roman donne à penser à sa manière, c'est peut-être avant tout les conditions de possibilité d'un dialogue authentique. Le rapport du roman et de la pensée passerait alors par cette notion de dialogue, à la fois comme exigence romanesque et comme élément constituant de la pensée, *y compris de la pensée solitaire*.

Nous avons en effet tenu pour acquis jusqu'à présent que tout dialogue implique la présence d'un interlocuteur. Or c'est loin d'être le cas. On peut *dialoguer en silence*, seul avec soi-même, et c'est bien en un tel dialogue « intérieur » que Platon faisait consister la pensée. Dans une formule célèbre du *Sophiste*, la pensée (*dianoia*) est en effet définie par Platon comme un « dialogue intérieur et silencieux de l'âme avec elle-même⁶⁸⁰ ». Un passage du *Théétète* précisait : « car voici ce que me semble faire l'âme quand elle pense : rien d'autre que dialoguer, s'interrogeant elle-même et répondant, affirmant et niant⁶⁸¹ ». S'il y a bien division de l'énonciation, c'est donc avant tout une *division interne*, une « pluralité intime⁶⁸² » qui conviendrait assez bien pour décrire le discours romanesque. Mais il ne faut pas comprendre ce caractère « silencieux » du dialogue de la pensée comme un défaut ou un manque. L'existence d'un interlocuteur réel ne change rien, pour Platon, à ce qui constitue un dialogue comme tel : « intérieur ou extérieur, le discours n'est une pensée, c'est-à-dire un dialogue, qu'à la condition que soit présent le mouvement consistant à s'interroger et se répondre⁶⁸³ ». La différence essentielle ne passe pas entre un discours prononcé à quelqu'un et un discours silencieux, mais entre un discours qui *affirme ou nie* (en silence ou prononcé à haute voix) et un discours qui *interroge et répond*. La profération n'ajoute rien, pour Platon, au dialogue intérieur⁶⁸⁴. L'important est qu'il existe un écart rendu fécond par un effort, d'au moins deux voix distinctes, pour comprendre et se comprendre. Si un sujet demeure fixé dans une certitude monolithique, il opine et il monologue, que ce soit en lui-même ou avec d'autres. Tout au plus peut-il *affronter* d'autres opinions plus ou moins brillamment. Ce n'est que s'il parvient à se « diviser », à

⁶⁷⁸ Platon, *La République*, 350d.

⁶⁷⁹ Platon, *Le Banquet*, 223b

⁶⁸⁰ Platon, *Sophiste*, 263e. Monique Dixsaut, « Platon », *Encyclopédie Universalis* : « Si Platon a écrit des Dialogues plutôt que des traités, ce n'est pas pour donner un tour dramatique et plaisant à l'aridité de la recherche philosophique. Le dialogue traduit la structure première de la pensée. »

⁶⁸¹ Platon, *Théétète*, 189e ; *Sophiste*, 263e ; Philèbe, 38c.

⁶⁸² Fulcran Teisserenc, *Le sophiste de Platon*, PUF, 2012.

⁶⁸³ Monique Dixsaut, *Platon. Le désir de comprendre*, op.cit., p.34.

⁶⁸⁴ *Id.* : « Le discours proféré, passant par le corps, n'ajoute ni ne soustrait rien au dialogue intérieur. La pensée est donc décrite comme un dialogue non phonétique, qui se nomme logos quand il devient sonore, sans perte et sans gain. »

multiplier les perspectives et à les articuler (ce qui ne signifie aucunement, notamment dans un roman, de les unifier), qu'il peut alors, dans la solitude comme avec d'autres, réussir à dialoguer – c'est-à-dire à penser, soit dans ce contexte : partir d'un écart (interne ou externe) dans les représentations pour réfléchir en conscience les catégories mobilisées pour les appréhender.

Le dialogue n'a donc pas besoin d'être prononcé pour exister. Il est même possible qu'il soit plus facile de dialoguer en silence, dans une solitude peuplée de points de vue différents. Car s'il est vrai, comme la sociologie le rappelle, que les interactions linguistiques sont inséparables de luttes de pouvoir plus ou moins dissimulées, est-ce que la situation idéale évoquée par Socrate ne tient pas du rêve ? La situation optimale du dialogue ne suppose-t-elle pas un éloignement des enjeux de pouvoir et des exigences pratiques (stratégiques), qui hantent et motivent les discours ordinaires ? Or l'intérêt du roman tient en partie à ce qu'il rend possible le déploiement d'un espace interlocutif dans lequel puisse advenir une communication entre des classes sociales qui ne se parlent pas dans la réalité, du fait de certains rapports de pouvoir intériorisés (notamment des conceptions différentes de la « politesse » ou du langage approprié).

On peut donc distinguer trois obstacles à l'établissement d'un dialogue : i) le désir de triompher plutôt que de comprendre, ii) la tendance au respect des normes sociales, iii) l'inégalité sociale des situations de parole. Le roman peut déployer une pensée-dialogue à condition d'inventer les moyens (y compris les moyens formels ou langagiers) de surmonter ces difficultés.

La proximité sémantique entre discours, pensée et dialogue est évident en grec (*dianoia*, *dialegesthai*, *dialogos*), et Platon s'appuie sur cette proximité pour définir la pensée comme dialogue : pour lui « le *logos* est, dans son essence même, *dialogos*⁶⁸⁵ ». Or c'est précisément cette *transitivité* (la racine *dia-*) du discours que les études littéraires retrouvent dans une réflexion sur le *dia-logisme*. La question est de savoir si on peut adjoindre, à la conception platonicienne de la pensée comme dialogue, certains apports de la théorie littéraire, de façon à esquisser l'image d'une *pensée dialogique*. Car c'est bien une telle pensée que nous croyons trouver à l'œuvre chez Lawrence.

4.4. dialogisme

⁶⁸⁵ Dixsaut, *op.cit.*, p.30.

Les réflexions sur le dialogisme trouvent leur origine dans les travaux du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine. Ces travaux posent des questions d'attribution, Bakhtine ayant semble-t-il accaparé les travaux de ses aînés Volochinov et Medvenev, pour les présenter de manière trompeuse comme des disciples ou des épigones (ce qu'on a appelé un moment le « cercle de Bakhtine⁶⁸⁶ »). Quoi qu'il en soit de ces questions, l'intuition fondamentale de Bakhtine concerne la manière dont l'écriture romanesque entrelace différentes « voix », différents langages renvoyant à différents points de vue sur le monde. C'est cette double métaphore (de « l'entrelacement » et de la « voix ») qu'il s'agit d'éclaircir si on veut interroger la pensée à partir du concept de dialogisme. « J'entends partout des voix, et des rapports dialogiques entre elles » écrit Bakhtine en 1974⁶⁸⁷, résumant une de ses intuitions majeures sur la manière d'appréhender les textes littéraires. On trouve chez lui une manière très neuve et très radicale de comprendre ce qu'il nommera lui-même la polyphonie romanesque. Qu'est-ce que cela signifie, du point de vue d'une pensée de la littérature, de parler non seulement de dialogue (et de « dialogal ») mais de *dialogisme* ?

Bakhtine utilise relativement rarement le terme de dialogisme dans ses premiers travaux. Dans son livre sur Dostoïevski, il l'emploie pourtant, c'est notable, à propos de la « philosophie » de Dostoïevski et d'une réflexion sur le dialogue. Bakhtine cite à ce propos Leonid Grossman, qui décrit le dialogue comme :

[la] forme de la conversation ou de la discussion dans lesquelles les différents points de vue peuvent alternativement prendre le dessus, refléter les nuances diverses de doctrines opposées, comme une forme de recherche philosophique où chaque opinion devient comme un être vivant et peut être exprimée par une voix humaine vibrante d'émotion⁶⁸⁸.

Les formules sont remarquables et rappellent la manière dont, dans *Women in Love*, différents points de vue se succèdent, se reprennent et se répondent. La définition du dialogue proposée par Grossman repose sur deux comparaisons enchâssées (dans la traduction française au moins) : « *comme* une forme de recherche philosophique où chaque opinion devient *comme* un être vivant ». Que la série hétérogène des points de vue apparaisse dans le dialogue « *comme* une recherche philosophique » est précisément ce qu'il s'agit d'expliquer.

⁶⁸⁶ Ainsi le livre de Volochinov, *Marxisme et philosophie du langage* [1929], paraît en France, en 1977 sous le nom d'auteur Bakhtine, Volochinov suivant entre parenthèses. On trouvera un portrait intellectuel de Volochinov dans Sériot Patrick, « Vološinov, la philosophie du langage et le marxisme », *Langages*, 182(2), 2011. DOI : 10.3917/lang.182.0083.

⁶⁸⁷ Tzetvan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Seuil, 1981, p.38.

⁶⁸⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970 [1963], p.48.

On remarquera au passage une certaine proximité avec des thèmes lawrenciens : i) la comparaison « vitaliste » (« chaque opinion devient *comme un être vivant* ») – qui évoque l’animalisation des *Pansies* (Lawrence, on s’en souvient, reprochait aux moralistes d’étaler des aphorismes sans vie, là où ses *Pansies* « couraient librement sur la page ») ; ii) le rapport aux émotions, ensuite, puisque dans la polyphonie romanesque chaque opinion « peut être exprimée par une voix humaine *vibrante d’émotion* ». Toute la question est de savoir dans quelle mesure l’usage original de la polyphonie chez Lawrence peut être assimilé à une « recherche philosophique ».

Le rapprochement entre Bakhtine et Lawrence s’impose à la lecture de leurs œuvres respectives, et les critiques de Lawrence ne s’y sont pas trompés, en soulignant depuis longtemps la proximité (un critique parle par exemple d’« *extraordinary affinities*⁶⁸⁹ ») entre les deux hommes et leurs conceptions. Si Bakhtine et Lawrence ne se sont jamais rencontrés, on sait que Lawrence était très au fait de la vie littéraire russe, notamment par l’intermédiaire de son ami Samuel Kotlianski (‘Kot’, russe exilé à Londres, qui traduisit en anglais de nombreux écrivains russes comme Tolstoï, Dostoïevski, Tchekhov ou Rozanov). Lawrence a été incité à discuter et à lire de nombreux auteurs russes (Kotlianski lui envoyait régulièrement ses traductions, pour lesquelles Lawrence écrivait des critiques), particulièrement des romanciers et des essayistes. Certes Lawrence se montre très critique envers les écrivains russes : il attaque violemment Tchekhov et Dostoïevski, parle de la « russianité » de Rozanov comme d’une signe typique des « *morbidly introspective Russians, morbidly allowing in adoration of Jesus*⁶⁹⁰ ». Mais ces critiques semblent peu appropriées dans le cas de Bakhtine. Le fait tient peut-être à la proximité générationnelle des deux hommes (Lawrence est né en 1885, Bakhtine en 1895), ainsi que par le fait que les deux hommes partagent un même effort théorique et critique, notamment pour se démarquer du « formalisme russe » de la génération précédente⁶⁹¹. Enfin le goût de Bakhtine

⁶⁸⁹ Matthew Leone, *The shape of Openness : Lawrence, Bakhtin, Laughter*, 2010. Il s’agit de la publication de sa thèse, soutenue en 1992. Cet écart de près de vingt ans entre l’écriture et la publication ne s’est malheureusement pas accompagné d’une reprise du texte, rendue nécessaire par le progrès de la critique sur ces thèmes. Il s’agit toutefois d’un des rares ouvrages entièrement consacrés à la question du rapport entre l’œuvre de Lawrence (ici particulièrement *Women in Love*) et les concepts de Bakhtine.

⁶⁹⁰ DHL, « *Solitaria* by V.V. Rozanov (Review) », *Introductions and Reviews*, CUP, 2005. Les rapports littéraires entre Rozanov et Lawrence ont donné lieu à plusieurs articles, par exemple : George J. Zytaruk, « The Phallic Vision : D.H. Lawrence and V.V. Rozanov », *Comparative Literature Studies*, 4(3), Penn State University Press, 1967. URL : <https://www.jstor.org/stable/40467698>

⁶⁹¹ DHL, « Introduction to These Paintings », LE, p.199, et la note p.361 qui désigne le théoricien de l’art Clive Bell, qui a publié un livre en 1914, intitulé *Art*, où il défend, dans une perspective très influencée par l’esthétique kantienne, l’importance de la « Forme Signifiante » (*Significant Form*) d’une œuvre pour produire un effet sur le spectateur. Il tente toutefois de s’affranchir de l’exigence de beauté de l’œuvre, pour caractériser les œuvres d’art moderne, et caractérise l’effet esthétique comme une émotion – ce qui le distingue de Kant pour qui l’expérience esthétique pure ne doit rien au « pathologique ». Ce « formalisme anglais » trouve des échos certains dans

pour les romans à la fois exigeants d'un point de vue littéraire et « populaires » (il a rédigé sa thèse sur Rabelais⁶⁹²) le rapproche des efforts de Lawrence pour annoblir certaines expériences « populaires » (le travail manuel ou l'amour physique par exemple).

La traduction des œuvres de Bakhtine a suscité dans les *lawrencian studies* plusieurs articles, essentiellement centrés sur *Women in Love*⁶⁹³. Il n'est pas question ici de discuter ces travaux, ni de proposer une lecture originale du rapport entre Lawrence et Bakhtine. Il nous suffit d'évoquer rapidement quelques hypothèses sur la manière dont les discours sont agencés dans un roman comme *Women in Love*, de façon à mieux comprendre ce que peut signifier l'expression « pensée romanesque dialogique » appliquée à Lawrence. Le concept de dialogisme ne nous intéresse que dans la mesure où il peut aider à préciser les contours d'une telle pensée – ce qui n'est pas, rappelons-le, le projet de Bakhtine.

Des hypothèses très riches de Bakhtine nous retenons essentiellement trois choses, quitte à simplifier outrageusement sa pensée :

- i) certains textes, en particulier des romans, sont constitués d'un ensemble de discours hétérogènes (Bakhtine utilise l'image du « patchwork »).
- ii) Ces discours sont socialement marqués (la vie sociale influence les types de discours)
- iii) L'art du romancier consiste à tisser ensemble ces différents discours, à les organiser, les confronter et les faire « dialoguer ». L'ensemble constitue une « polyphonie ».

Par « dialogisme » on entend de manière minimale la présence de *l'autre* au sein d'un discours, que ce soit sous forme d'emprunts, de citations, d'allusions ou de renvois. Un roman est

l'école de formalisme russe, qui se développe à la même époque, « quite independently » comme le note un commentateur, autour des figures de Roman Jakobson et Viktor Shklovsky. Cf. Trevor Pateman, « English Formalism and Russian Formalism : Clive Bell and Viktor Shklovsky », *Key Concepts : A Guide to Esthetics, Criticism and the Arts in Education*, Falmer Press, 2000 [1991], p.59-63. Même si de nombreuses différences existent entre les différents représentants de ces mouvements, on peut raisonnablement considérer que Lawrence se pose comme un adversaire de tout « formalisme » esthétique, si on entend par là une réflexion sur l'art qui se fonde, non sur le contenu des œuvres mais sur l'effet qu'elles produisent sur les spectateurs. On notera toutefois certaines formules ambiguës de Lawrence. Ainsi dans « Galsworthy », *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, CUP, p.209 : « We judge a work of art by its effect on our sincere and vital emotion ».

⁶⁹² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.

⁶⁹³ David Lodge, « Lawrence Dostoevsky, Bakhtin : D.H. Lawrence an Dialogic fiction », *Renaissance and Modern Studies*, 29, 1985, p.16-32. Repris modifié dans *Rethinking Lawrence* (ed. Keith Brown). Dans le même ouvrage on trouve l'article suivant : Avrom Fleishman, « Lawrence and Bakhtin : Where Pluralism Ends and Dialogism Begins », 1990.

« dialogique » en ce qu'il mêle des discours hétérogènes. Chez Bakhtine, ce caractère discursif repose sur une conception anthropologique essentiellement relationnelle. L'être humain existe et se constitue par et à travers ses relations (cette thèse le rapproche de Lawrence⁶⁹⁴), l'autre n'est pas un objet posé là devant mais un « carrefour de monde » (Merleau-Ponty) hanté par les réalités avec lesquelles il est en relation. Le roman porte la trace de cette pluralité et de cette hétérogénéité, qui sont décisives dans la caractérisation d'une pensée romanesque. Ce « dialogisme », cette pluralité discursive du roman, s'oppose pour Bakhtine à un usage appauvri et exsangue du langage, pour lequel le discours est artificiellement présenté comme un monologue. Le monologue est l'artifice discursif permettant d'escamoter la pluralité fondamentale et réelle (le « dialogisme ») qui est à l'œuvre dans tout discours. Ce qui nous intéresse du point de vue de la pensée, c'est que le discours monologique (dont le paradigme est pour Bakhtine le discours poétique) est caractérisé par son assertivité : il prétend être un « dernier mot » (« monologue pretends to be the *ultimate word*⁶⁹⁵ »). Cette assurance dans l'affirmation peut, comme le remarque finement Bakhtine, prendre aussi bien la forme du doute ou de l'hésitation, tant qu'il s'agit d'un doute ou d'une hésitation solitaires (dont le modèle serait peut-être le monologue d'*Hamlet*, que Lawrence critique dès qu'il en a l'occasion). Le discours monologué peut bien exprimer des doutes, mais ce sont des doutes qui vont de soi à soi, et n'ouvrent la possibilité d'aucun dialogue. De même certains dialogues philosophiques (celui de Leibniz dans les *Nouveaux essais sur l'entendement humain* par exemple) appauvrissent les possibilités du dialogisme : « dans ce cas, les répliques de ce dialogue seront immanentes à un langage unique : elles peuvent être en désaccord, contradictoires, mais ni plurilinguales, ni plurivocales⁶⁹⁶ ».

Lawrence déploie au contraire ses pensées dans un espace *inter-locutif*, *entre* des points de vue, à l'occasion de la rencontre de plusieurs « voix » hétérogènes. Lawrence n'est pas un prophète justement parce que les tirades pseudo-philosophiques de certains de ses personnages sont inséparables d'une reprise d'un autre point de vue, plus ironique ou sceptique, qui en relativisent l'assertivité. Les romans de Lawrence ne sont pas des « romans à thèse », ce ne sont pas les opinions énoncées ou les arguments avancés qui donnent le plus à penser, mais plutôt le perpétuel jeu de reflets et de reprises auxquels ils donnent lieu. Le discours de Birkin dans *Women in Love* prend ainsi une valeur différente selon qu'il est perçu à partir de son propre point

⁶⁹⁴ DHL, « We need One Another », *RDP*, p.295-302.

⁶⁹⁵ Bakhtine, 1984 [1961], p.293. Cité par Violeta Sotirova, *D. H. Lawrence and Narrative Viewpoint*, Continuum, 2011, p.6.

⁶⁹⁶ *Id.*

de vue, ou de celui d'Ursula, ou de celui de Gerald, ou de ses « amis » londoniens qui s'en moquent, etc. Le roman fait passer le lecteur d'un point de vue à l'autre, lui donnant accès, non pas à différentes opinions sur un même problème, ni même à différents points de vue sur le monde (différents personnages qui exprimeraient leurs positions), mais à différents points de vue pris sur différents points de vue pris sur le monde. C'est la vision de Birkin qui est reprise du point de vue d'Ursula, et Birkin perçoit à son tour la manière dont la jeune femme perçoit ce qu'il cherche à dire. C'est dans le dialogue qui s'instaure alors entre eux que l'on peut reconnaître la pensée romanesque en acte.

L'idée que la pensée est tissée d'une pluralité de discours hétérogènes qui se répondent n'est pas propre à Bakhtine. Nietzsche parlait à propos de ses habitudes de pensée d'une « descente aux enfers », allusion à l'épisode de l'Odyssée où Ulysse s'entretient avec les morts. Les morts en question, ce sont les « voix » de penseurs disparus avec qui « il faut que je m'explique » :

La descente aux enfers. Moi aussi j'ai été aux Enfers comme Ulysse et j'y serai souvent encore ; et pour pouvoir parler à quelques morts, j'ai non seulement sacrifié des bœufs, je n'ai pas non plus ménagé mon propre sang. Quatre couples d'hommes ne se sont pas refusés à moi qui sacrifiais : Épicure et Montaigne, Goethe et Spinoza, Platon et Rousseau, Pascal et Schopenhauer. C'est avec eux qu'il faut que je m'explique, lorsque j'ai longtemps cheminé solitaire, c'est par eux que je veux me faire donner tort et raison, et je les écouterai, lorsque, devant moi, ils se donneront tort et raison les uns aux autres. Quoi que je dise, quoi que j'en décide, quoi que j'imagine pour moi et les autres : c'est sur ces huit que je fixe les yeux et je vois les leurs fixés sur moi⁶⁹⁷.

En quel sens la pensée est-elle tributaire de cette pluralité de voix ? Qu'est-ce que Bakhtine apporte dans son étude du style romanesque, et en quoi cet apport transforme-t-il la conception que l'on peut se faire de la pensée telle qu'elle se déploie dans l'œuvre de Lawrence ?

4.5. Bakhtine et l'hétérogénéité énonciative

Considérons d'abord un peu plus précisément le régime discursif hétérogène repéré par Bakhtine, en particulier chez Dostoïevski. L'essentiel tient au fait que dans ces romans différents discours se rencontrent, se chevauchent, et en un mot *dialoguent*. Mais ce dialogue romanesque se distingue des dialogues entre personnages, comme le *dialogique* du *dialogal*. Par dialogisme

⁶⁹⁷ Nietzsche, *Humain trop humain II*, §408, R.Rovini revu par M.B. de Launay (trad.), Gallimard Folio Essais, 1987.

on entend plus précisément « non pas un dialogue dramatique, articulé en répliques, mais un dialogue particulier au roman, réalisé à l'intérieur des structures d'apparence monologique⁶⁹⁸ », dans ce qui se met progressivement en place dans les romans du XIX^{ème} siècle, et qui sera étudié au XX^{ème} siècle sous l'appellation de *discours indirect libre*. C'est bien à l'intérieur du récit romanesque, indépendamment de l'utilisation d'épisodes dialogués, qu'il y a « dialogue », c'est-à-dire confrontation et recouvrement de plusieurs discours hétérogènes. Le roman se distingue alors d'autres formes de discours dominés par une seule voix, dont le paradigme est pour Bakhtine le poème : « système unilingue exprimant directement l'individualité de l'auteur⁶⁹⁹ ».

Ce qui caractérise le roman, c'est un certain usage de *genres de discours* différents, un art de citer ou de « coller » des fragments de discours appartenant à des « genres » différents⁷⁰⁰. Si bien qu'il est difficile de distinguer ce que l'auteur endosse comme « sa voix », et ce qui est attribué à tel ou tel énonciateur (que ce soit un personnage ou un discours général tenu sur le sujet par une catégorie de personnes). Dans les termes de Bakhtine :

[...] les intentions de l'auteur se réfractant au travers de tous ces plans, peuvent ne s'attacher complètement à aucun d'eux. C'est comme si l'auteur ne possédait pas de langage propre, mais avait son style, sa règle unique et organique d'un jeu avec les langages et d'une réfraction en eux de ses intentions sémantiques et expressives⁷⁰¹.

Le romancier ne parle pas « en son nom » comme le font l'essayiste, le philosophe et le poète. Il « orchestre » différentes voix qui se répondent et se transforment les unes les autres. En musique, il est fréquent que des instruments se « donnent la réplique », selon une métaphore cette fois-ci empruntée à l'univers du dialogue. L'écriture contrapunctique, notamment, pousse très loin la superposition et l'entrecroisement de plusieurs thèmes. C'est ce que Bakhtine prétend retrouver dans le roman.

Il attribue d'abord à Dostoïevski l'invention du roman polyphonique, avant de reconnaître que l'on peut en trouver des préfigurations bien plus tôt, chez Rabelais ou Cervantes notamment, mais aussi chez Socrate. Les dialogues platoniciens, en particulier les dialogues de jeunesse, sont en effet considérés par Bakhtine comme le moyen d'atteindre « la nature dialogique de la vérité et de la pensée humaine qui la cherche⁷⁰² ». C'est précisément cette « nature dialogique de la vérité et de la pensée » qui nous intéresse ici, qui faisait encore écrire à

⁶⁹⁸ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, III *Le plurilinguisme dans le roman*, D.Olivier (trad.), Gallimard, 1978, p.140-141.

⁶⁹⁹ *Id.*, p.90.

⁷⁰⁰ Mikhaïl Bakhtine, « Les genres du discours », *Esthétique de la création verbale*, 1984 [1952].

⁷⁰¹ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p.129.

⁷⁰² Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1998 [1929], p.155.

Bakhtine que « la vérité [...] naît *entre les hommes* qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique⁷⁰³ ». Ce type de recherche, Bakhtine le reconnaît en particulier dans les dialogues de jeunesse de Platon, textes « aporétiques » comme l'*Hippias Majeur*, l'*Hippias Mineur*, le *Cratès*, l'*Ion* ou le *Criton*. Ces dialogues ne présentent pas des « thèses », mais multiplient les approches de telle manière qu'il est bien difficile au lecteur de dire, après avoir refermé le livre, « ce que pense Platon ». On peut bien entendu forger un « platonisme » plus ou moins cohérent, mais ce n'est qu'un artifice, qui laisse échapper la manière de penser si singulière des Dialogues de Platon. Il est possible, au prix d'un appauvrissement terrible, d'abstraire des « thèses » en laissant de côté les contextes d'énonciation, souvent complexes mais toujours signifiants (ainsi les impossibilités chronologiques, ou le fait que le *Charmide*, consacré à l'examen de la « modération » (*sophrosunê*), ait lieu dans le contexte extrêmement belliqueux du début de la guerre du Péloponnèse⁷⁰⁴). Ce que voit bien Bakhtine, autrement dit, c'est l'importance, chez Platon, des manières de dire des personnages : le pastiche de l'enflure rhétorique de Gorgias, l'évocation de la timidité de Charmide rougissant, ou le caractère jugé « vulgaire » des exemples choisis par Socrate. Bakhtine fait alors l'hypothèse d'une dérive platonicienne vers un style toujours plus « monovocal », qui serait accompli dans les Dialogues de la maturité. Il y a certainement une part de vérité dans ce constat, souvent fait par les lecteurs de Platon : les dialogues plus tardifs perdent en parti la tournure « dramatique » des textes de jeunesse, et avec elle certaines richesses singulières. De même que dans les traités d'Aristote (même s'il faut prendre en compte le fait que les dialogues d'Aristote sont perdus, et que de nombreux textes sont en réalité des notes de cours), il n'y aurait plus, dans un texte comme le *Parménide*, « dialogue », mais plutôt le déploiement de la voix unique du maître qui enseigne.

Le roman fournit l'occasion de renouer avec la richesse dialogique du premier Platon, que le développement de la philosophie a laissé se perdre. Quand Lawrence évoque à son tour ces « étranges petites choses » (*queer little things*) que sont pour lui les Dialogues de Platon, c'est pour déplorer que la philosophie et la fiction se soient séparées : « *it was the greatest pity in the world, when philosophy and fiction got split*⁷⁰⁵ ». Ce qui a été perdu lors de cette division des genres, c'est notamment la fécondité dialogique du point de vue de la pensée. Le roman est l'occasion de renouer avec une pensée plurielle, articulée à partir de plusieurs voix socialement hétérogènes (et pas seulement logiquement opposées). Le roman libèrerait le discours philosophique de son monologisme. C'est ce que souligne Bakhtine :

⁷⁰³ *Id.*

⁷⁰⁴ Platon, *Charmide / Lysis*, Louis-André Dorion (trad.), Edition GF, 2004.

⁷⁰⁵ DHL, « Surgery for the Novel – Or a Bomb », *STH, op.cit.*, p.154.

[Dans le roman] l'auteur est libéré d'un langage unique, libération liée à la relativisation des systèmes littéraires et linguistiques ; elles indiquent aussi qu'il lui est possible de ne pas se définir sur le plan du langage, de transférer ses intentions d'un système linguistique à un autre, de mêler le « langage de la vérité » au « langage commun », de parler *pour soi* dans le langage d'autrui, *pour l'autre*, dans son langage à soi⁷⁰⁶. »

Il y a un pluralisme romanesque, qui contribue au caractère singulier de la pensée qui s'y déploie. Les fragments de discours que le romancier agence trouvent dans l'espace littéraire un lieu de rencontre et de dialogue possible. L'illusion du « roman à thèse » serait de croire que le romancier divise une idée unique entre divers personnages, alors que les idées proviennent au contraire de la rencontre entre eux. La pluralité et l'hétérogénéité discursive sont premières, les idées sont produites après-coup par un certain type de friction (que l'on peut appeler « dialogue »). L'art du romancier ne consiste pas à figurer des opinions constituées pour mettre en scène des débats d'idée, mais plutôt à représenter le dialogue entre des points de vue de façon à problématiser certaines visions trop univoques du réel. Le discours philosophique simplifie à outrance en projetant des points de vue et des discours hétérogènes sur un unique plan des raisons. Le pur espace délibératif est une abstraction, et même les méditations les plus inquiètes oublient souvent de faire intervenir la densité particulière des êtres, l'arrière-plan social qui les porte et à partir duquel ce qu'ils disent prend sens. Le discours philosophique expulse d'ordinaire cet enracinement social du discours, de façon à produire par dénégarion une « vérité » qui n'est que l'affirmation abstraite et péremptoire d'un certain point de vue socio-linguistique, suffisamment légitime pour se poser comme universellement valable. Les justifications philosophiques sont peut-être universellement valables, mais il leur manque le tremblement de la chair, l'arrière-plan de poussière, de pauvreté ou de luxe d'où sortent certaines vies. Calliclès n'est pas réduit à néant parce qu'il est incapable de répondre aux arguments de Socrate. Il reste une forme de vie possible, un certain point de vue sur le monde (qui pour Platon fait ultimement l'objet d'un « choix⁷⁰⁷ »). La force d'un dialogue comme le *Gorgias* ne tient pas d'abord aux arguments de Socrate, mais au jeu de balance qui fait que le lecteur peut considérer la « forme de vie » de Calliclès avec les yeux de Socrate, et celle de Socrate avec les yeux de Calliclès. Grâce aux efforts de Socrate, quelque chose s'amorce entre les interlocuteurs comme un dialogue, une tentative, pour reprendre les termes de Bakhtine, de « parler *pour soi* dans le langage d'autrui, *pour l'autre*, dans son langage à soi ». Le regard du lecteur suit ce mouvement de va et vient, ce

⁷⁰⁶ Bakhtine, *Esthétique du roman*, op.cit., p.135.

⁷⁰⁷ C'est le sens du mythe d'Er à la fin de la République. Mais ce choix n'est pas vraiment « libre » puisque les âmes sont poussées par des forces irrationnelles à choisir des vies mauvaises, malheureuses et injustes.

passage d'un point de vue à un autre. Il ne s'agit pas seulement d'une succession de visions différentes, comme si on écoutait plusieurs témoins raconter la même scène à partir de points de vue différents. La dimension « réflexive » vient de ce que chaque point de vue intègre dans son univers les autres points de vue, que non seulement Hermione existe pour Birkin, mais que son point de vue peut être vivant et travailler celui de l'autre. Une certaine familiarité permet d'adopter le point de vue d'un autre, de prendre à l'intérieur de soi d'autres existences (de les « introjecter » comme disait Freud), d'autres manières d'être, d'autres visions, pour les lancer sur les siennes propres de manière à faire travailler celles qui sont ou que nous croyons nôtres. Si penser consiste à déplacer les catégories les cadres avec lesquels on appréhende la réalité, alors le dialogue des points de vue, tel qu'il se déploie dans le roman, est une forme originale de pensée, caractérisée notamment par « une absence complète de tout *discours direct totalement personnel de l'auteur*⁷⁰⁸ ».

4.6. L'hétérogénéité énonciative dans les premières lignes de *The Ladybird*

Est-il vrai que les romans de Lawrence se caractérisent par une telle « absence complète de tout *discours direct totalement personnel de l'auteur* » ? Considérons par exemple les premières lignes de la longue nouvelle *The Ladybird* (1922) :

How many swords had Lady Beveridge in her pierced heart! Yet there always seemed room for another. Since she had determined that her heart of pity and kindness should never die. If it had not been for this determination she herself might have died of sheer agony, in the years 1916 and 1917, when her boys were killed, and her brother, and death seemed to be mowing with wide swaths through her family. But let us forget⁷⁰⁹.

Ce début peut sembler tout à fait ordinaire, mais on y décèle déjà des traits typiques du « style carnavalesque » décrit par Bakhtine, ou ce qu'il nomme ailleurs une « construction hybride » :

Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques⁷¹⁰.

⁷⁰⁸ Bakhtine, *Esthétique du roman*, op.cit., p.132. Bakhtine n'en fait pas une règle absolue et précise que c'est « souvent » le cas.

⁷⁰⁹ DHL, *The Fox, the Captain's Doll, The Ladybird*, CUP, 2002, p.157.

⁷¹⁰ Bakhtine, op.cit., p.125-126.

Est-ce la cas chez Lawrence ? Reprenons le texte. Même si l'interprétation que nous en proposons peut sembler arbitraire, il suffit pour ce que nous voulons montrer qu'elle soit possible. La première phrase est une exclamation : « *How many swords had Lady Beveridge in her pierced heart!* » S'agit-il d'un commentaire du narrateur, ou de la reprise d'une opinion commune, d'une chose « qui se dit », « que l'on entend », sans que l'on puisse l'attribuer à une personne en particulier ? Ou bien encore s'agit-il de la manière dont Lady Beveridge elle-même voit les choses, l'autocompassion dont elle fait preuve suite à ses malheurs ? Le caractère stéréotypé des images du cœur percé laisse penser que la formule est ironique. Sans que l'on puisse attribuer la formule de manière définitive, il semble en tout cas difficile de l'attribuer sans nuance au narrateur, comme s'il s'agissait d'un état de fait ou d'une opinion. Il s'agit plutôt d'une citation sans guillemet, d'un fragment de discours courant, discrédité par l'exagération. Lawrence reprend peut-être à cette occasion une de ces formules toutes faites qu'il a pu entendre à propos de certaines veuves de guerre. L'intérêt du roman vient en partie à ce qu'il rend possible de conférer à certains stéréotypes de ce type des significations nouvelles, par exemple en les faisant « résonner » de manière ironique, et plus particulièrement ici en jouant sur l'opposition entre l'exagération et le point d'exclamation, qui annonce le caractère un peu ridicule de Lady Beveridge tel qu'il apparaîtra dans la suite du texte.

La seconde phrase est tout à fait différente et illustre bien le système de citations hétérogènes que nous cherchons à souligner dans ce texte. Il s'agit en effet d'un commentaire malicieux de la première proposition, par lequel l'énonciation subit un « décrochement » ou un mouvement de recul : « *How many swords had Lady Beveridge in her pierced heart! Yet there always seemed room for another* ». Le ton n'est pas le même dans cette seconde phrase, quelque chose semble bifurquer dans le registre affectif : la portée sentimentale de l'image du cœur percé est redoublée, et l'image stéréotypée laisse place à la figure presque comique d'un cœur tellement criblé de coups qu'il est difficile de trouver encore une place où le frapper. Le ton qui accompagne cette hyperbole n'est plus exalté mais neutre, comme s'il s'agissait d'un constat objectif. Le décalage entre l'hyperbole et le ton objectif indique le caractère ironique de la remarque, d'où il devient possible au lecteur de déduire que l'exaltation un peu outrancière de la première phrase (on sait que Lawrence déteste les effets sentimentaux) ne sert qu'à accentuer l'effet de ridicule produit par la seconde. Qu'un commentaire neutre et comme détaché vienne « crever » une tension émotionnelle est un ressort comique très commun. Au théâtre c'est souvent le valet qui occupe ce rôle pour contrebalancer l'exaltation du maître. Mais dans le roman tout se passe sans prise de parole directe, comme si c'était une seule et même voix qui parlait différentes langues.

La troisième phrase : « *Since she had determined that her heart of pity and kindness should never die* » semble décrire d'une manière neutre la position de Lady Beveridge face à l'adversité : s'obstiner à prendre pitié et à rester bienveillante. Mais ce n'est pas seulement une citation de ce que la femme peut se dire à elle-même, c'est aussi et surtout une citation quasi-littérale de formules chrétiennes invitant les fidèles à demeurer dans une attitude d'ouverture et de compassion face à l'adversité. Le cadrage légèrement ridicule sous lequel Lady Beveridge est présenté au lecteur dans les deux premières lignes laisse à penser que ce christianisme manque d'intelligence et d'à-propos, traduisant plutôt une forme de bigoterie qu'une foi éclairée.

La quatrième phrase se divise elle-même en trois « manières » : « (i) *If it had not been for this determination she herself might have died of sheer agony*, (ii) *in the years 1916 and 1917, when her boys were killed, and her brother*, (iii) *and death seemed to be mowing with wide swaths through her family* ». (i) est une « citation » indirecte des explications que Lady Beveridge a peut-être données autour d'elle pour se justifier. (ii) ressemble davantage à un compte-rendu journalistique fournissant des faits et des dates. Il est remarquable que ces informations ne soient pas fournies immédiatement (Lawrence manifeste ainsi un certain art du récit, consistant à plonger le lecteur dans un univers, en lui livrant les clés pour le comprendre au fur et à mesure et comme en passant : « *her boys were killed, and her brother* »). (iii) est plus poétique (avec notamment l'allitération en /w/, imitative du mouvement de la faux dans l'air), mais se contente aussi de « citer » une image stéréotypée de la mort « fauchant » les membres de sa famille.

La dernière phrase de ce passage, très courte (« *But let us forget* »), vient commenter la précédente. Formule tirée d'un poème de Kipling, elle est utilisée en Angleterre dans les circonstances de remémorations, pour évoquer la guerre. Il s'agit donc bien ici, sans aucun doute, d'une citation. L'ironie des premières phrases laisse à penser que la formule est, ici aussi, à entendre ironiquement – ou au moins, comme l'ensemble du paragraphe, avec une ironie en demi-teinte, tout à fait caractéristique des romans polyphoniques. Tout ce qui est avancé peut être contesté ou renversé, aucun point de vue n'occupe une position absolue – donc n'est absolument vrai ou « sérieux ». Il ne s'agit pas pour autant d'une *satire*, qui n'est que la caricature du roman, dans laquelle le narrateur occupe la position d'un juge supérieur, « en faisant l'éloge renouvelée d'une nature humaine fictive, pour accuser d'autant plus impitoyablement celle qui existe en fait⁷¹¹ ». Les personnages romanesques sont d'autant plus intéressants qu'ils ne sont ni des caricatures, ni des figures idéales et infaillibles.

⁷¹¹ Spinoza, *Traité Politique*, §1, M. Francès (trad.), Gallimard, 1978.

Ce que cette brève analyse vise à montrer, c'est la réalité de l'usage de la citation dans l'œuvre de Lawrence. Le narrateur ne s'exprime pas « directement » mais « réfracte » ses intentions en produisant une succession d'emprunts à des discours existants, plus ou moins stéréotypés : formules du parler ordinaire, tournures journalistiques, tons grandioses et enflammés des sermons dominicaux ou des hymnes anticonformistes, aisance mondaine, ton professoral, etc. Le romancier *sélectionne* des fragments discursifs pertinents et représentatifs et les *évalue* grâce à des effets de cadrage (par exemple en ridiculisant ou en offrant du crédit à certains discours). Il est alors possible de dire de *Ladybird* ou de *Women in Love* ce que disait Bakhtine du roman polyphonique : « il ne s'agit pas d'un langage, mais d'un dialogue de langages⁷¹² ». S'il y a un style lawrencien, il consiste en un art de la superposition, de l'entrecroisement, en une capacité à faire dialoguer des discours hétérogènes.

4.7. Rôle et fonction des personnages dans le roman polyphonique

Dans cet espace où triomphe l'« effacement des frontières entre le discours de l'auteur et celui d'autrui⁷¹³ », la fonction des *personnages* est bien entendu fondamentale. Mais à la différence du théâtre par exemple, l'adoption du point de vue d'un personnage est souvent implicite et indirecte. Nous avons vu par exemple que le chapitre 3 était tout entier ordonné à partir du point de vue d'Ursula, sans que ce déplacement soit explicitement marqué par des prises de parole abondantes, par la description des états mentaux du personnage ou par la transcription de son discours intérieur. C'est indirectement que la voix qui raconte adopte la perspective d'un personnage, et tout aussi indirectement qu'elle change de perspective au cours du récit.

Bakhtine propose le concept de « zone » pour décrire le territoire d'un personnage, ce qu'on ne peut approcher sans adopter au moins en partie sa perspective. « Un personnage de roman a toujours sa zone, sa sphère d'influence sur le contexte de l'auteur qui l'entoure ; souvent elle peut aller bien au-delà des limites du discours direct réservé à ce personnage⁷¹⁴ ». Ainsi les points de vue, dans le roman, ne sont pas seulement rendus par des attitudes ou des répliques explicites, comme au théâtre, mais aussi par un certain mode d'énonciation dès lors qu'il s'agit de rendre compte de ce qui entoure ce personnage. Tout se passe comme si la manière

⁷¹² Bakhtine, *Esthétique du roman*, op.cit., p.115.

⁷¹³ *Id.*, p.139.

⁷¹⁴ *Id.*, p.140.

de décrire la réalité se *courbait* en présence d'un personnage, pour adopter davantage sa manière propre de voir le monde. C'est pourquoi « le rayon d'action de la voix de tel personnage important doit porter plus loin que son discours direct authentique⁷¹⁵ ». Le lecteur apprend davantage du point de vue incarné par Ursula dans certaines manières de décrire ce qui se passe autour d'elle, que dans ce qui est rapporté de ce qu'elle dit ou fait. C'est cette « courbure » de la représentation, cette inflexion si particulière, qui fait la force de l'utilisation des personnages dans le roman.

Women in Love est peut-être le récit où le discours s'infléchit le plus pour passer de la position d'un personnage à celle d'un autre – ce qui expliquerait qu'il soit toujours pris en exemple lorsqu'il s'agit d'évoquer Bakhtine et Lawrence. Le narrateur n'est quasiment jamais, dans ce roman, une voix neutre et « objective », mais toujours déjà pris dans des « zones » d'influence. L'intérêt majeur du roman, et sans doute une grande part de sa portée philosophique, tient à la rencontre ou au recoupement de ces différentes « zones », à la perception des unes par les autres et à la réflexivité que cela peut susciter chez le lecteur.

Il faudrait à ce propos distinguer différents « effets de point de vue », notamment un *effet d'affiliation*. Dans le chapitre 4 par exemple, Gudrun et Ursula se promènent ensemble lorsqu'elles remarquent un baigneur. Gudrun reconnaît la première qu'il s'agit de Gerald Crich, mais le lecteur l'apprend plus tard, en même temps qu'Ursula (« '*It is Gerald Crich,*' said Ursula. / '*I know,*' replied Gudrun »), comme si le temps du récit se calquait subtilement sur le temps d'Ursula. Lorsqu'Ursula entrera en conflit avec d'autres personnages, lorsqu'il s'agira de mesurer différents points de vue, différentes manières de vivre et différentes opinions, le lecteur aura été préparé à adopter le point de vue de la jeune femme et à prendre sa défense, du fait de dizaines de petits effets de récit de ce type. L'ensemble produit un effet général d'*affiliation* (plutôt que d'identification), une forme de privilège implicite d'Ursula sur sa sœur (pourtant socialement plus « réussie » : artiste à la mode, elle est décrite comme plus belle et mieux habillée que sa sœur).

Un second effet de point de vue est l'*effet de miroitement*. On peut le remarquer lorsque les deux jeunes femmes reconnaissent Gerald nageant dans l'eau. Le récit, infléchi en direction du point de vue d'Ursula, va subir une forme d'oscillation ou de tremblement, ouvrant une parenthèse par où une autre perspective (celle de Gerald) va intervenir. Nous notons l'introduction de l'effet de miroitement entre // :

⁷¹⁵ *Id.*

'It is Gerald Crich,' said Ursula ;

'I know,' replied Gudrun.

And she stood motionless gazing over the water at the face which washed up and down on the flood, as he swam steadily. // From his separate element he saw them and he exulted to himself because of his own advantage, this possession of a world to himself. He was immune and perfect. He loved his own vigorous, thrusting motion, and the violent impulse of the very cold water against his limbs, buoying him up. He could see the girls watching him a way off, outside, and that pleased him. He lifted his arm from the water, in a sign to them.//

'He is waving,' said Ursula.

'Yes,' replied Gudrun. They watched him. He waved again, with a strange movement of recognition accross the difference.

L'inversion du regard est bien notée, et la différence des perspectives est symbolisée par la différence de milieu dans lequel les personnages évoluent. Gérald perçoit les deux filles « *from his separate element* », rassuré par « *this possession of a world to himself* » dans lequel il se sent en sécurité (« *immune* »). Ce qu'il perçoit, ce sont les deux filles, mais c'est aussi plus généralement leur univers, la manière qu'elles ont de le voir : « *he could see the girls watching him a way off, outside* ». Le signe du bras est l'occasion pour le narrateur de reprendre la perspective d'Ursula (« *'He is waving'* »), indiquant qu'elle a compris quelque chose de l'intention de Gérald. Dans cet échange de vue les perspectives, non seulement semblent s'inverser, mais surtout se décroiser pour communiquer entre elles. Le signe de reconnaissance (le bras levé) marque un moment singulier de saisie de l'autre dans son altérité : « *a strange movement of recogniton accross the difference* ». Il ne s'agit pas à proprement parler d'une identification ou d'un effet d'empathie affective, mais de la reconnaissance d'une altérité et d'un contact. L'effet de miroitement ne désigne donc pas simplement un échange de vue, ni le passage d'une vision à une autre, mais la rencontre ou le dialogue entre ces visions, chacune se reflétant dans l'autre. C'est ce type de rapport au pluralisme que la sympathie rend possible, au contraire d'un détachement excessif⁷¹⁶ ou d'une « connaissance séparée » qui objective sans comprendre, comme c'est le cas, pour Lawrence, dans les romans de Jane Austen⁷¹⁷.

Le salut répété de Gérald, dans le texte, est une invitation au dialogue, et on pourrait dire d'eux ce que Bakhtine disait dans un autre contexte : « en eux se trouve en germe un dialogue

⁷¹⁶ DHL, *The Selected Letters of D.H. Lawrence*, CUP, 1991, p.231 : « And you do admire a little overmuch English detachment. It often is mere indifference and lack of life. »

⁷¹⁷ DHL, *Apropos of Lady Chatterley*, *LCL*, CUP, p.333 : « In the old England, the curious blood-connection held the classes together. [...] And then, in the mean Jane Austen, it is gone. Already the old maid typifies « personality » instead of character, the sharp knowing in apartness instead of knowing in togetherness, and she is, to my feeling, thoroughly unpleasant, English in the mean, snobbish sense of the word ».

potentiel, non déployé, concentré sur lui-même, un dialogue de deux voix, deux conceptions du monde, deux langages⁷¹⁸ ». Le dialogue est d'abord en puissance, replié, et doit donner lieu à certains développements pour être réalisé. On sait que, dans *Women in Love*, un couple parvient à « dialoguer » (au prix de disputes et de crises sévères), quand l'autre échoue à le faire (ce qui conduit Gerald à la mort), malgré quelques ouvertures (comme ce bras levé, ou la main de Birkin que Gerald a serrée un instant).

Les différentes perspectives du roman ne cessent de se recouper, de s'entrecroiser, de se juger les uns des autres. Ce qui donne à penser (ce qui est déjà de la pensée en acte), c'est ce mouvement par lequel une même réalité est perçue, éprouvée, comprise, catégorisée de diverses manières. Le point de vue A apparaît, non seulement tel qu'il s'apparaît à lui-même, mais tel que B et C le voient et l'évaluent. B évaluant A apparaît en même temps à A, à lui-même et à C, et chaque prise de conscience de la perspective de l'autre transforme sa propre perspective, donc aussi celle des autres en tant qu'elles l'incluent. C'est ce jeu de miroir qui est fascinant dans le roman polyphonique, et il a une portée philosophique considérable puisqu'il permet à chaque instant au lecteur de déplacer son angle de vision, c'est-à-dire les catégories à l'aide desquelles il perçoit la réalité. La métaphore musicale convient ici encore dans la mesure où chaque point de vue (instrument) peut avoir son moment où il domine l'ensemble (l'orchestre) sans que les autres instruments cessent de jouer. Le violon fait entendre autrement le piano et les cuivres transforment le son du violon, même lorsqu'ils jouent tous autour d'un même thème. De même chaque personnage (et plus largement chaque point de vue, puisque, comme le souligne Ducrot, il est possible d'introduire des points de vue sans passer par la description de personnages explicites et identifiables) transforme la réalité de ce que sont les autres pour le lecteur. Les choses se passent un peu comme dans ces récits policiers, où le portrait d'une victime est dressé par les divers témoignages de ceux qui l'ont connu : qui parfois l'aiment, parfois le détestent, etc. (mais il faudrait ajouter à la comparaison que chaque témoin témoigne non seulement sur ce qu'il a vu, mais aussi sur ce que les autres disent avoir vu). La multiplication des points de vue permet d'obtenir une image plus complète de la réalité, sans que celui qui raconte ait à se prononcer directement, ou comme le dit Bakhtine « comme si l'auteur ne possédait pas de langage propre ». Certains documentaires vidéos sans commentaire auctorial peuvent donner une impression similaire (par exemple chez Raymond Depardon), l'interprétation du réalisateur passant alors par l'art de sélectionner et de mettre en avant certains éléments plutôt que d'autres.

⁷¹⁸ Bakhtine, *op.cit.*, p.145.

De même dans les romans polyphoniques, on peut dire que l'auteur est à la fois partout et nulle part. Son discours passe par les différents personnages, mais toujours réfractés par leur ethos. C'est ce que dit Bakhtine dans un passage déjà partiellement cité. Dans le roman polyphonique (donc le polyvocalisme est un des caractères) :

[...] les intentions de l'auteur se réfractant au travers de tous ces plans, peuvent ne s'attacher complètement à aucun d'eux. C'est comme si l'auteur ne possédait pas de langage propre, mais avait son style, sa règle unique et organique d'un jeu avec les langages et d'une réfraction en eux de ses intentions sémantiques et expressives. Ce jeu avec les langages, et souvent une absence complète de tout *discours direct totalement personnel de l'auteur*, n'atténue d'aucune façon, s'entend, l'intentionnalité générale profonde, autrement dit, la signification idéologique de toute l'œuvre⁷¹⁹.

L'absence de point de vue absolu offre au lecteur la possibilité de passer par plusieurs perspectives différentes, sans lui donner l'opportunité de revenir ensuite à un point de vue qui serait « le bon » ou « le vrai ». C'est cette instabilité qui fait la richesse du texte, ainsi que sa puissance de pensée.

Mais la signification de ces points de vue ne prend sens que *dans l'œuvre* et du fait de son agencement. Car il ne suffit pas de confronter des opinions pour obtenir de la pensée, et si une telle confrontation peut devenir féconde en littérature, c'est à condition d'être agencée, organisée ou « orchestrée » sur un support écrit qui a ses règles propres de réception (notamment le fait de ne pas exiger de réponse pratique immédiate). Le même discours n'a pas la même signification s'il est prononcé dans la rue ou dans un roman. C'est ce qu'explique Bakhtine en distinguant deux types de discours :

Il importe, à ce point, de prendre en considération la différence essentielle qui existe entre le genre du discours premier (simple) et le genre du discours second (complexe). [...] Au cours du processus de leur formation, ces genres seconds absorbent et transmutent les genres premiers (simples) de toutes sortes, qui se sont constitués dans les circonstances d'un échange verbal spontané. Les genres premiers, en devenant composantes des genres seconds, s'y transforment et se dotent d'une caractéristique particulière : ils perdent leur rapport immédiat au réel existant et au réel des énoncés d'autrui – insérée dans un roman, par exemple, la réplique du dialogue quotidien ou la lettre, tout en conservant sa forme et sa signification quotidienne sur le plan du seul contenu du roman, ne s'intègre au réel existant qu'à travers le roman pris comme un tout, c'est-à-dire le roman conçu comme phénomène de la vie littéraire-artistique et non de la vie quotidienne. [...] ce qui différencie le roman, c'est d'être un énoncé second (complexe)⁷²⁰.

L'espace littéraire rend possible une forme de dialogue « complexe » impossible dans la vie réelle. C'est là une des raisons d'être de la littérature (comme du théâtre). Sur la scène Toinette

⁷¹⁹ Bakhtine, *op.cit.*, p.132.

⁷²⁰ Mikhaïl Bakhtine, « Les genres du discours », *op.cit.*, p.267.

peut dire ses vérités au malade imaginaire, d'une manière telle qu'elle serait immédiatement renvoyée si elle le faisait dans la réalité. De même on imagine difficilement Lawrence s'adressant à Lady Ottoline comme Birkin à Hermione. Les jeux de pouvoir se retrouvent bien dans les textes, mais ils sont en même temps euphémisés et parfois suspendus. Le « style carnavalesque » décrit par Bakhtine exige une forme de relâchement social (ce en quoi l'image du carnaval est féconde) pour pouvoir exister. Le roman permet à des discours hétérogènes de se rencontrer, là où en tant que « discours premiers » les conditions concrètes d'exercice de la parole leur interdirait de dialoguer.

4.8. Les deux formes de l'hétérogénéité énonciative

L'hypothèse d'une écriture romanesque dialogique conduit à s'interroger sur l'anthropologie qu'elle suppose. L'hétérogénéité énonciative, telle qu'elle apparaît aussi bien dans le « style carnavalesque » des romans polyphoniques que dans les discours dialogués, peut-elle être généralisée au point d'en faire un élément *constitutif* du sujet parlant ? Jacqueline Authier-Revuz soutient cette idée, et propose de distinguer deux formes d'hétérogénéité énonciative, deux manières de concevoir le sujet pensant *au pluriel*. D'une part il y aurait une « hétérogénéité montrée », c'est-à-dire la présence, au sein d'un énoncé, de voix étrangères. C'est l'hétérogénéité étudiée par Bakhtine. Mais il existerait également une « hétérogénéité constitutive », principe anthropologique d'un clivage fondamental de l'être humain⁷²¹. L'hétérogénéité montrée serait une expression parmi d'autres de l'hétérogénéité constitutive : c'est parce que l'être humain serait fondamentalement divisé d'avec lui-même qu'il prendrait plaisir à lire et écrire des textes dans lesquels différents discours se déploient et se rencontrent. L'expression littéraire de la pluralité énonciative ne serait que l'expression d'une division originelle avec soi. Tout être humain se construirait en réaction à un « décentrement réel », dont la psychanalyse rappellerait la réalité. Le sujet pensant ne pourrait se constituer qu'en réaction à une situation de clivage originel et de recouvrement par les mots des autres. Si les discours monologiques sont des illusions, ce serait alors parce qu'ils se soutiennent d'une forme de *méconnaissance*, et le sujet de l'énonciation (l'ego de Benveniste, « celui qui dit ego ») serait un masque, une représentation idéalisée, ou en tout cas artificiellement unifiée d'un « sujet morcelé » originellement pluriel, clivé, hétérogène.

⁷²¹ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langue française*, 73, 1984.

Pour le sujet divisé, le rôle, indispensable, du Moi, est celui d'une instance qui, dans l'imaginaire, est occupée à reconstruire l'image d'un sujet autonome, annulant, dans la méconnaissance, le décentrement réel. Les formes marquées de l'hétérogénéité montrée représentent une négociation avec les forces centrifuges, de désagrégation, de l'hétérogénéité constitutive : elles construisent, dans la méconnaissance de celle-ci, une représentation de l'énonciation, qui, pour être illusoire, est une protection nécessaire pour qu'un discours puisse être tenu⁷²².

L'unité artificielle de l'énonciation serait une « protection nécessaire », mais on pourrait dire que le roman parviendrait, mieux que d'autres types de discours, à dé-protéger l'énonciation pour réintégrer une parole plurielle. Ce ne serait pas la pluralité qui serait une illusion, mais l'unité, si bien que le monologue serait bien plus éloigné de l'origine que le dialogue, l'unité bien plus illusoire et réconfortante que la pluralité. L'illusion servirait également avant tout le sujet du discours lui-même : « fondamentalement le leurre, le trompe-l'œil, est d'abord pour le sujet, dans une stratégie protectrice pour lui et son discours, aux prises avec la menace intime et incontournable de l'hétérogénéité constitutive⁷²³ ».

Comment cette hétérogénéité constitutive (peut-être liée à l'incomplétude biologique du sujet humain, et représentant en tout cas pour lui un clivage fondamental) se traduit-elle au point de vue de l'énonciation (en hétérogénéité montrée) ? Deux formes sont envisagées par Authier-Revuz : d'une part l'hétérogénéité montrée « marquée », introduite par des marqueurs explicites (tirets, italiques, guillemets), d'autre part des cas d'hétérogénéité montrée « non marquée ». Ces distinctions un peu scolastiques permettent de repérer la voix d'un autre dans le discours là où elle n'est pas explicitement donnée comme telle. Nous suivons les six catégories que propose Authier-Revuz, en les illustrant si possible d'extraits de Lawrence.

1) *L'apparition d'expressions étrangères*. C'est un cas d'hétérogénéité marquée, relativement fréquente chez Lawrence : par exemple des expressions en italien, en français, en espagnol ou en allemand - mais aussi en grec ancien ou en latin. C'est une question débattue de savoir pourquoi Lawrence « choisit » de ne pas traduire ces termes. Michael Bell y voit le signe d'une insuffisance des mots à dépasser le niveau logico-syntaxique du sens, et un moyen pour signifier autrement⁷²⁴, au même titre que la « poéticité » du langage. D'autres y ont vu le signe du multiculturalisme de Lawrence, ou des traces de son goût pour les voyages. Donnons tout de suite un exemple au chapitre 22 de *Women in*

⁷²² *Id.*, p.107.

⁷²³ *Id.*

⁷²⁴ Michael Bell, *D.H. Lawrence : Language and Being*, Cambridge University Press, 1992, p.226.

Love. On y retrouve Birkin, Hermione et Ursula. Hermione, en tension avec Birkin, se met à parler au chat :

“No,” she said, “you are wrong.” Then a sort of tension came over her, she raised her face like the pythoness inspired with oracles, and went on, in rhapsodic manner: “*Il Sandro mi scrive che ha accolto il più grande entusiasmo, tutti i giovani, e fanciulle e ragazzi, sono tutti—*” She went on in Italian, as if, in thinking of the Italians she thought in their language [...] “*Sicuro che capisce italiano,*” sang Hermione, “*non l’avrà dimenticato, la lingua della Mamma.*”

She lifted the cat’s head with her long, slow, white fingers, not letting him drink, holding him in her power. It was always the same, this joy in power she manifested, peculiarly in power over any male being. He blinked forbearingly, with a male, bored expression, licking his whiskers. Hermione laughed in her short, grunting fashion.

“*Ecco, il bravo ragazzo, com’ è superbo, questo!*”

She made a vivid picture, so calm and strange with the cat. She had a true static impressiveness; she was a social artist in some ways⁷²⁵.

C’est après avoir introduit une discussion “intellectuelle” sur le renouveau de l’art et de la politique italienne qu’Hermione se met à parler italien, « *as if, thinking of the Italians, she thought in their language* » comme dit le texte. Le passage à l’italien est une manière pour Hermione, stratégiquement motivée, d’évoquer à Birkin des souvenirs communs en Italie, en excluant doublement sa rivale Ursula, qui ne comprend pas la langue et ne partage pas cette intimité dans les souvenirs. D’un point de vue socio-linguistique, le passage partiel à l’italien marque une certaine manière de prendre position, en tant qu’énonciateur, comme possédant une valeur sociale typique de « l’aristocratie cultivée ». C’est bien à un niveau social qu’Hermione « fait » quelque chose en mobilisant ce discours étranger. Comme le signale la remarque du « narrateur » (influencée par la vision de Birkin à cet endroit du récit), Hermione est « *a social artist in some ways* ». La même chose vaudra dans d’autres contextes à propos de l’Oxford voice (« *so seductively superior*⁷²⁶ »), ou de l’usage du dialecte. En empruntant un discours ou un accent étranger, l’énonciateur se donne à paraître d’une certaine manière, socialement déterminée. C’est tout à fait clair dans le cas de Mellors, qui bascule de l’anglais « correct » au dialecte, à la grande surprise de ceux qui l’écoutent, comme si sa « voix » changeait en fonction des contextes et des types de discours. Or la *manière* qu’a l’énonciateur de se présenter dans le discours exerce évidemment une influence sur l’énonciation et la réception du contenu propositionnel.

⁷²⁵ DHL, *WIL*, p.300.

⁷²⁶ DHL, « The Oxford Voice », *Pansies, CP*, p.351.

Dans le cas de l'accent d'Oxford (« *or worse still / the would-be Oxford voice*⁷²⁷ »), la réaction est, de la part du locuteur, un rejet brutal et sans concession. Mais dans ce passage de *Women in Love* les choses sont moins claires. Du point de vue d'Ursula, la présence de l'italien dans la bouche d'Hermione produit un effet terrible et quasi-immédiat d'exclusion sociale :

It was strange how inviolable was the intimacy which existed between him and Hermione. Ursula felt that she was an outsider. The very tea-cups and the old silver was a bond between Hermione and Birkin. It seemed to belong to an old, past world which they had inhabited together, and in which Ursula was a foreigner. She was almost a parvenue in their old cultured milieu. Her convention was not their convention, their standards were not her standards⁷²⁸.

L'hétérogénéité linguistique (redoublé ici par des mots d'origine française pour évoquer la noblesse culturelle : *parvenue* et *milieu*) exerce donc bien des effets de signification, et l'utilisation d'une certaine manière de parler peut, dans des contextes d'inégalité sociale, être ressenti comme une agression. Une question demeure ouverte concernant les « erreurs » d'italien. Sont-elles involontairement commises par Lawrence, ou volontairement placées dans la bouche d'Hermione ? Les éditeurs de l'édition de Cambridge ne les ont pas corrigées, les attribuant à Hermione (« *Hermione's errors*⁷²⁹ »). Une commentatrice propose l'hypothèse interprétative suivante : « *Perhaps Lawrence here mocks Hermione's pretentiousness, putting defective Italian in her mouth to suggest a decline from "an old cultured milieu"*⁷³⁰ ». Mais ce qui nous intéresse n'est pas l'étude de ce passage en tant que tel, bien que l'ambiguïté témoigne bien en faveur d'une difficulté à toujours attribuer avec certitude, en particulier dans les romans polyvocaux comme *Women in Love*, un discours à un énonciateur. À la limite on pourrait dire que chaque phrase de *Women in Love* pourrait être mise entre guillemets. La présence d'expressions étrangères contribue à renforcer la présence d'un « autre » dans le discours, ainsi qu'à *situer socialement celui qui tient le discours*, de façon à imposer une certaine manière de recevoir le discours (comme Heidegger, pour Bourdieu, exige de son lecteur d'être lu d'une certaine manière par le style grandiose de la *philosophia perennis* et les citations grecques tirées des

⁷²⁷ *Id.*

⁷²⁸ DHL, *WIL*, p.300.

⁷²⁹ DHL, *WIL*, p.564, note 300.

⁷³⁰ Judith Ruderman, « "Translation is no Equation": Lawrence and the Art of the Original », S. de Filippis (dir.), *D.H. Lawrence: New Critical Perspectives and Cultural Translation*, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p.311-312.

présocratiques⁷³¹). Plus sobrement, Juliette Feyel propose de justifier la présence des mots étrangers dans *Women in Love* par un effet de traduction culturelle: « *In some situations, the use of a foreign phrase enables the speaker to name a reality which is alien to English culture. Another world, with different sets of values, is called up*⁷³² ». C'est exactement cet appel à différents modes de cadrage qui nous paraît important. L'italien mobilisé par Hermione (les termes allemands utilisés par Birkin produiront un effet très différent) suffit à disqualifier ce qu'elle dit, en la faisant apparaître, une fois de plus, terriblement snob (« *Hermione demonstrates on many occasions how snobbish she is*⁷³³ ») et « étrangère ». Tout se passe comme si, à ce stade du roman (où la rupture entre Birkin et Hermione est imminente), Hermione et le point de vue qu'elle incarne apparaissent comme de plus en plus lointains et incompréhensibles, comme une langue étrangère avec laquelle on ne serait pas familier.

- 2) *Le changement de registre discursif*. Un changement brutal de registre peut également révéler la présence d'une altérité dans le discours. Ainsi lorsqu'Hermione, dans le passage du chapitre 3 cité plus haut, demande à Birkin : « *Are little things more subtle than big things ?* », ce dernier répond simplement « *dunno* ». Cette forme raccourcie de « *I don't know* », familière, sonne curieusement dans la bouche de Birkin, inspecteur scolaire en exercice, qui parle un anglais soigné et subtil depuis le début du chapitre. Est-ce simplement le signe de son *agacement* ? Sans doute est-ce le cas, et le terme est une réaction à la volonté dominatrice d'Hermione (qui posait la question « *as if she were making game of him in the question* », et après l'avoir appelé de loin d'une manière dominatrice (« *calling him to her. He approached in silence* »)). Birkin obéit à Hermione tout en lui résistant indirectement par le langage. Mais ce qui est remarquable, c'est la manière dont il traduit son agacement : il parle *comme un autre*, comme s'il devenait un autre, ou comme si l'agacement se traduisait par la mobilisation de formes verbales différentes. Ce n'est pas simplement un seul et même individu qui change de manière de parler, puisque dire, c'est aussi se constituer comme « soi ». Changer brutalement de registre de discours, c'est témoigner du fait que l'on est aussi quelqu'un d'autre, que l'on participe d'un autre discours et que l'on se reconnaît dans un autre discours.

⁷³¹ Pierre Bourdieu, *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Editions de Minuit, 1988.

⁷³² Juliette Feyel, « Twilight of the Aristocrats: Foreign Words in *Women in Love* », *Études Lawrenciennes* [En ligne], 44, 2013.

⁷³³ *Id.*

L'énervement de Birkin lui fait adopter un autre discours, comme s'il devenait autre du fait de ce « bougé » qui s'introduit dans sa parole. Être soi, c'est choisir les discours que l'on mobilise, ou plutôt *se choisir en les choisissant*. Mais ce choix, toujours recommencé, peut aussi varier, jusqu'à la contradiction la plus difficile à assumer. C'est parce que l'entité désignée par le nom de Birkin (en l'occurrence un personnage de fiction⁷³⁴) est plurielle (en vertu d'une hétérogénéité constitutive qui est une nécessité anthropologique, que Birkin ne fait qu'actualiser peut-être plus clairement que d'autres) qu'un épisode d'agacement peut se traduire par un déplacement ou un *dédoublement* énonciatif (un même énoncé renvoyant à deux figures identitaires distinctes). Il ne s'agit pas seulement, encore une fois, d'une variation d'humeur qui ne serait qu'une expression parmi d'autre d'un même principe d'identité, ou le plissement superficiel d'un principe identitaire immuable. Peut-être Birkin ne dispose-t-il dans les discours de la classe moyenne d'aucun modèle d'énervement auquel il pourrait s'identifier, qu'il pourrait reconnaître comme capable de dire sa colère, ou de l'aider à faire véritablement de cette colère la sienne. Peut-être aussi réagit-il à Hermione en renvoyant une image discursive de lui-même socialement distante. Toute dispute « individuelle » est en même temps l'incarnation d'un conflit entre des groupes sociaux. De fait, si le sujet est constitué d'une variété de discours hétérogènes qui circulent entre différents groupes, alors toute parole, même la plus individuelle, rejoue quelque chose des relations entre les groupes sociaux. Si ce n'est pas un sujet individuel qui parle, mais des discours hétérogènes qui traversent des locuteurs, alors toute parole, même la plus triviale, peut être reçue en termes de rapports de pouvoir entre les groupes sociaux, c'est-à-dire *politiquement*.

- 3) Une troisième figure témoignant d'une hétérogénéité discursive dans le discours est liée à l'adoption d'un *type de discours reconnu*, qui peut être un discours technique (termes de l'ingénieur, du médecin, du plombier, « jargon » philosophique, etc.), un discours « politique » identifiable (féministe, marxiste, décroissant, etc.), « religieux » (intégriste, salvateur), etc. Ainsi dans *Women in Love*, Gudrun et Loerke échangent-ils des informations purement techniques à propos des œuvres de Loerke (« *a laconic series of question and answer between fellow craftsmen*⁷³⁵ »), excluant ainsi Ursula de la

⁷³⁴ Nous laissons de côté les problèmes liés à ce statut particulier des êtres de fiction, et à la sorte de nécessité que sent le lecteur de « croire » à leur existence. Cf. François Récanati, « Qu'est-ce qu'un personnage de fiction ? », conférence à l'Ecole Normale Supérieure, 2018. URL : <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=3354>

⁷³⁵ DHL, WIL, p. 423.

conversation. Un exemple peut-être plus intéressant se trouve dans *Aaron's Rod*, où le Marquis italien Del Torre se livre à une « confession », qui reprend les thèmes de la rhétorique masculiniste la plus banale : les femmes ont usurpé la place des hommes, elles décident de tout et prennent toutes les initiatives, frustrant ainsi sexuellement les hommes, etc. La mobilisation de ce discours dans la bouche du marquis laisse rêveur : qui parle à ce moment ? Le marquis n'invente évidemment pas ces idées. Est-ce « Lawrence » qui parle par sa bouche ? Mais pourquoi faire parler le marquis plutôt que Lilly, qui est le porte-voix le moins réfracté des intentions de Lawrence ? Que le marquis soit impuissant à aider sa femme à s'accomplir (impuissance symbolisée par la manière condescendante qu'a la marquise de lui parler, par le fait qu'elle ne peut plus chanter et qu'elle le trompe), et qu'Aaron ait passé une nuit d'amour avec elle au chapitre précédent, suffit à placer tout le discours en perspective, et sous un jour étrangement ironique. Cet effet de « cadrage » doit inciter à la prudence lorsqu'il s'agit de critiquer les positions anti-féministes de Lawrence (bien réelles par ailleurs, et qu'il ne s'agit aucunement de nier).

- 4) Une autre forme d'hétérogénéité énonciative tient à une transformation de la *modalité de prise de sens*. Ainsi lorsqu'au cours d'un discours on trouve une formule comme : « X, au sens de ... », ou plus généralement une métaphore, on exige du destinataire qu'il transforme sa manière d'entendre, qu'il prenne une perspective différente, parce que le fragment de discours lui-même relève d'un autre point de vue. Il en est ainsi, chez Lawrence, lorsqu'il est question de peuples étrangers ou disparus. Par exemple, explique Lawrence, les images n'étaient pas pour les anciens grecs ou les étrusques ce qu'elles sont pour les Anglais des années 1920. C'est pourquoi il faut un effort particulier de déplacement catégoriel pour les appréhender. Lawrence introduit de la sorte un discours étranger, une voix étrangère, un discours alternatif, comme dans le passage suivant :

Not until we grasp a little of the working of the ancient mind can we appreciate the « magic » of the world they lived in. Take even the sphinx conundrum : *What is it that goes first on four legs, then on two and then on three ?* – the answer is : Man. – To us it is rather silly, the great question of the sphinx. But in the uncritical ancient who felt his images, there would spring up a great complex of emotions and fears⁷³⁶.

La formule du sphinx appelle une lecture différente, à nos oreilles modernes elle sonne comme un discours *étranger* qu'il faut parvenir à « rejoindre », c'est-à-dire qui exige un

⁷³⁶ DHL, *Apocalypse*, CUP, p.92.

déplacement de nos catégories ordinaires d'appréhension du monde.

- 5) Il est également possible d'attribuer des expressions, des goûts ou des idées, à *l'opinion commune*, au « on ». Certains modalisateurs (si on veut, si on peut dire, comme on sait, évidemment, ...) rendent cette stratégie manifeste. Le discours est alors ponctué (hanté) par des fragments discursifs que le locuteur principal attribue explicitement à un autrui plus ou moins généralisé. Ainsi du portrait de Jimmy (sous une forme explicitement attribuée à d'autres) : « *A good-looking, smooth-skinned satyr. That was Jimmy at his best. In the opinion of his men friends*⁷³⁷ ». Les deux premières phrases sont attribuées aux amis masculins. Le narrateur ne fait que les reprendre, les citer plus ou moins fidèlement.

Toutes ces manières de faire entrer d'autres voix dans un discours rendent manifeste l'existence d'une forme de « polyphonie interne » qui permet de contester le postulat d'un énonciateur unique du discours romanesque. Il n'y a pas seulement un narrateur et des personnages qui parlent, l'énonciation est beaucoup plus disséminée, comme il appert dès lors que l'on prend conscience que tout discours est constitué d'éléments discursifs hétérogènes. L'hétérogénéité discursive n'est pas l'exception mais la règle du discours romanesque. Il faut reconnaître l'existence d'une pluralité de « voix » différentes qui se mêlent, non seulement dans les situations de dialogues, mais même dans les énoncés qui semblent en apparence les plus monologiques. Tout énoncé est *polyvocal* parce qu'il implique, suppose et sollicite toujours plusieurs « voix ».

En contestant que « chaque énoncé possède un et un seul auteur », Bakhtine parle de « mascarade » ou de style « carnavalesque ». Oswald Ducrot a pris la mesure de ce qu'un tel paradigme implique quant à une pensée du sujet. En effet s'il existe bien dans le roman « une pluralité de points de vue juxtaposés ou imbriqués⁷³⁸ », c'est « l'unicité du sujet parlant⁷³⁹ » qui est remise en cause, donc aussi du sujet *pensant*, dont on peut alors se demander dans quelle mesure les pensées qui l'habitent sont les « siennes ».

⁷³⁷ DHL, « Jimmy and the Desperate Woman », *The Woman Who Rode Away and Other Stories*, CUP, p.100.

⁷³⁸ Ducrot, *Le dire et le dit*, op.cit., p.172.

⁷³⁹ Id., p.171.

Chapitre 5

QUI PARLE ? QUI PENSE ?

Face à un texte de Lawrence, quel qu'il soit, on peut légitimement se poser la question : « qui pense ? ». La question apparaît d'autant plus légitime que l'on accepte l'idée que les textes romanesques sont constitués d'un ensemble de *citations* plus ou moins explicites. Non seulement des personnages prennent la parole pour défendre leurs points de vue, mais la narration elle-même est pluralisée, à la fois par des phénomènes d'attraction ou de contagion entre la « voix » du locuteur et celle des personnages (ou plus largement des énonciateurs), mais aussi par la présence d'éléments discursifs hétérogènes qui hantent le propos et en troublent le caractère monovocal. Tout cela rend très difficile d'attribuer simplement un énoncé à un sujet défini et de dire : c'est X qui pense cela dans ce texte, on peut imputer sans hésitation ces pensées à X.

Cette difficulté n'est pas anecdotique, en particulier si on accepte l'idée qu'étudier une œuvre en tant que *discours*, c'est prendre au sérieux les situations d'énonciation qui s'y déploient. En contexte romanesque, le « contenu » d'une idée est inséparable de celui qui l'énonce. L'analyse de la pensée romanesque ne peut donc s'en tenir à un examen des contenus propositionnels, mais doit envisager la situation d'énonciation totale en tant qu'elle participe à la signification. Les questions « qui parle ? qui pense ? », sont donc parfaitement légitimes de ce point de vue. Mais comment y répondre ?

5.1. Trois hypothèses : l'individu, la personne, l'auteur

Une première réponse consisterait à dire qu'il s'agit de l'individu humain répondant au nom de D. H. Lawrence, dont on peut attester l'existence historique. Ce serait cet individu qui, dans un certain contexte spatio-temporel que l'on peut reconstituer dans ses grandes lignes, a écrit, c'est-à-dire transcrit sous forme de signes sur du papier, une pensée qui est le produit de son cerveau particulier. Si l'individu Lawrence était présent, il suffirait de pointer le doigt vers lui pour dire : c'est lui qui a pensé cela.

Mais que montrerait-on au juste en pointant ainsi le doigt en direction de l'individu Lawrence ? Son corps ? Quelle partie au juste ? La main qui écrit sur le papier ? La tête qui est

supposée « contenir » les précieuses pensées ? Si on parvenait à isoler le cerveau de Lawrence dans une cuve, selon le scénario fantastique imaginé par Hilary Putnam⁷⁴⁰, pourrait-on dire : voilà, c'est lui (c'est cela) qui pense ? Que penser également de la remarque de Wittgenstein, selon laquelle c'est la main qui pense et qui écrit plutôt que la tête : « Je pense en fait avec ma plume. Car ma tête bien souvent ne sait rien de ce que ma main écrit⁷⁴¹ » ? Ne faudrait-il pas dire alors que l'individu vivant est seulement une *condition* de la pensée, mais qu'il n'en est pas exactement la *cause* ou l'*origine*, ou en tout cas qu'il est possible d'être plus précis dans la réponse apportée à la question « qui pense ? » ? Certes il est difficile d'attribuer tout simplement des pensées à un corps ou à une de ses parties. Chacun a appris, même vaguement, à distinguer la matière et l'esprit, le corps et la pensée. Même en admettant que le « cerveau » de Lawrence soit la cause de ce que l'on vise comme « pensées de Lawrence », la question demeurerait de savoir qu'est-ce qui précisément, de ce cerveau, est « cause » ou support de la pensée : un groupement de neurones ? Une collection d'acides aminés ? Des réseaux d'impulsions électriques ? Il n'est pas certain que la question de la localisation de la pensée soit pertinente pour aborder la question de la pensée⁷⁴².

On pourrait alors être tenté de distinguer, dans une tradition initiée par Locke⁷⁴³, l'*individu* vivant de la *personne* morale, et considérer que le véritable sujet des pensées n'est pas l'individu en chair et en os, qui mange et qui écrit, mais un principe immatériel d'identité qui ressortit davantage à la conscience et à la mémoire. L'unité à laquelle on pourrait imputer les pensées serait au principe de l'identité personnelle : ce qui fait que Lawrence est Lawrence, même si l'ensemble de ses cellules se renouvellent et qu'aucune continuité matérielle ne peut être considérée comme support de la pensée. Et en effet, si Lawrence avait perdu la mémoire, ou s'il était devenu fou, pourrait-on dire encore : c'est lui qui a pensé cela ? Imaginons que « l'esprit » de Lawrence se réincarne dans un autre individu, pourrait-on dire en montrant ses livres : « c'est lui qui a pensé cela » ? (ou de manière moins éloignée de la réalité : peut-on montrer Nietzsche après son effondrement et dire : c'est lui qui a écrit le *Gai savoir* ? Que désignerait-on alors par « lui » ?)

⁷⁴⁰ Hilary Putnam, *Reason, Truth and History*, Cambridge University Press, 2012 [1981]. Nous laissons de côté les questions soulevées par Putnam lui-même à propos de cette expérience de pensée.

⁷⁴¹ Wittgenstein, *Remarques mêlées*, G. Granel (trad.), Blackwell, 1984, p.27

⁷⁴² Christiane Chauviré, « Délocaliser l'esprit », *Revue de synthèse*, 131(1), 2010.

⁷⁴³ John Locke, « Of Identity and Diversity », *An Essay Concerning Human Understanding*, II, 27, [1694 (2nd édition)], University of Adelaide Library, [electronical edition], 2015.

La perspective juridique fournit de ce point de vue un outil commode avec la catégorie d'*auteur*. À la question « qui pense ici ? », le juriste pourrait facilement répondre : c'est l'auteur de ce livre, c'est Lawrence en tant qu'être attaché juridiquement à certaines œuvres de l'esprit. Cette catégorie d'auteur a un triple intérêt, bien analysé par Michel Foucault dans une intervention de 1969⁷⁴⁴ :

- 1) D'une part la notion d'auteur permet de justifier de *punir* un individu que l'on considère, en tant qu'auteur, responsable des discours publiés sous son « nom d'auteur » (qui, dans le cas d'un pseudonyme ou d'un nom de plume, ne se confond pas avec son nom au sens administratif). Cette hypothèse d'une origine avant tout juridique de la notion d'auteur est résumée ainsi par Foucault : « les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs (autres que des personnages mythiques, autres que de grandes figures sacralisées et sacralisantes) dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs⁷⁴⁵ ». C'est le besoin de punir des transgressions vis-à-vis d'un certain ordre du discours qui serait à l'origine de l'effort juridique pour constituer la catégorie de l'auteur.
- 2) « L'auteur » comme catégorie juridique permet également d'assurer un lien entre une production discursive et une rétribution financière (c'est le sens des « droits d'auteurs », qui apparaissent relativement tardivement, en France à la fin du XVIII^{ème} siècle, notamment sous l'influence de Beaumarchais). L'auteur est le responsable d'un discours potentiellement transgressif, mais aussi le propriétaire d'un discours conçu comme un objet d'échange, voire une marchandise, « un bien pris dans un circuit de propriétés⁷⁴⁶ » comme l'écrit Foucault.
- 3) Enfin la catégorie d'auteur permet d'assurer à un ensemble de productions hétérogènes une forme d'unité, et de constituer ainsi une *œuvre*. En effet comme le rappelle Foucault :

⁷⁴⁴ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, 1969, repris dans *Dits et écrits I*, texte n°69.

⁷⁴⁵ Michel Foucault, *art.cit.*

⁷⁴⁶ Michel Foucault, *art.cit.* : « Le discours, dans notre culture (et dans bien d'autres sans doute), n'était pas, à l'origine, un produit, une chose, un bien ; c'était essentiellement un acte - un acte qui était placé dans le champ bipolaire du sacré et du profane, du licite et de l'illicite, du religieux et du blasphématoire. Il a été historiquement un geste chargé de risques avant d'être un bien pris dans un circuit de propriétés. »

Si un individu n'était pas un auteur, est-ce qu'on pourrait dire que ce qu'il a écrit, ou dit, ce qu'il a laissé dans ses papiers, ce qu'on a pu rapporter de ses propos, pourrait être appelé une « œuvre » ? Tant que Sade n'a pas été un auteur, qu'étaient donc ses papiers ? Des rouleaux de papier sur lesquels, à l'infini, pendant ses journées de prison, il déroulait ses fantasmes⁷⁴⁷.

La catégorie d'auteur permet de donner une consistance à la catégorie d'œuvre, en fournissant un principe d'unité à des discours et des productions hétérogènes (comme des peintures, des dessins sur les coins des pages, des enregistrements audios ou vidéos, etc.). La question se pose à ce propos de la limite de ce qui appartient ou non à l'œuvre. La compilation des « œuvres complètes » se heurte parfois à cette question : telle lettre purement professionnelle à un éditeur fait-elle partie de l'œuvre (par exemple chez Lawrence les innombrables lettres concernant la publication de *Lady Chatterley's Lover* font-elles partie de l'œuvre de Lawrence) ? Et ce petit billet pour prévenir de sa venue le lendemain (ceux que Lawrence faisait passer à Brett à Taos par exemple, pour dire simplement de passer le lendemain vers 10h) ? Et que dire des derniers télégrammes de Nietzsche, où la folie perce ? et des premiers écrits de jeunesse (dissertations, esquisses inachevées, premiers poèmes) ? et de textes explicitement répudiés du vivant de l'auteur ? Le choix de « tout prendre » est sans doute le plus prudent, mais il n'est pas nécessairement le plus pertinent.

Ce qui pose problème n'est pas la catégorie d'auteur en elle-même, mais certains usages que l'on peut être amené à en faire. Car l'auteur est d'abord une *fiction juridique*, un être à qui il est possible d'imputer la *responsabilité juridique* de certaines pensées énoncées, mais en aucune façon une réalité que l'on pourrait invoquer comme une « cause » ou un « sujet » des pensées. L'auteur est une fiction juridique, certainement très utile, mais qui ne permet pas de mettre le doigt sur une réalité capable d'être mobilisée pour répondre à la question « qui pense ? ».

5.2. Quatrième hypothèse : le sujet parlant

Quelle possibilité reste-t-il alors pour répondre à la question « qui pense ? » ? Il reste les catégories *langagières*. La position de Benveniste est d'autant plus déterminante à cet égard

⁷⁴⁷ *Id.*

qu'elle fait le lien entre le sujet parlant et le sujet pensant. En effet « la possibilité de la pensée est liée à la faculté de langage, car la langue est une structure informée de signification, et penser, c'est manier les signes de la langue⁷⁴⁸ ». Il est vrai qu'il ne suffit pas de parler pour penser, et qu'aucune langue n'a de privilège quant à la pensée⁷⁴⁹. Mais si on peut parfois avoir le sentiment que le langage n'est qu'un *instrument* au service de la communication des pensées, dont on pourrait en droit se passer, c'est qu'on oublie à quel point la pensée dépend du langage, que l'on pense « en langue », dans la langue et à partir d'elle. Les catégories de pensée, c'est une hypothèse célèbre de Benveniste, peuvent même être conçues comme les reflets des catégories linguistiques : « essaie-t-on d'atteindre les cadres propres de la pensée, on ne ressaisit que les catégories de la langue⁷⁵⁰ ». C'est ainsi que Benveniste prétend retrouver, derrière les catégories d'Aristote, « la transposition des catégories de [la] langue⁷⁵¹ » grecque. Si penser signifie transformer des catégories de l'expérience et les expliciter, ce travail ne peut se faire que dans la langue, et pour ainsi dire contre un certain usage ordinaire du langage, de façon à transformer les catégories qui s'imposent spontanément à tout locuteur (comme nous avons vu que certaines métaphores s'imposent à l'expérience pour lui fixer un sens déterminé).

Cette dépendance de la pensée au langage, que Benveniste ne découvre évidemment pas, mais qu'il conceptualise de manière radicale, a des implications particulières quant au *sujet* des pensées, identifié par Benveniste au locuteur, à celui qui dit « je ». La catégorie de la *personne humaine*, note Benveniste, est en effet tout entière dérivée de la conception *linguistique* de la personne⁷⁵². Or cet usage linguistique de la personne est l'origine même de la notion de subjectivité :

La « subjectivité » dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. Or, nous tenons que cette « subjectivité », qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est « ego » qui *dit* « ego ». Nous trouvons là le fondement de la « subjectivité », qui se détermine par le statut linguistique de la « personne⁷⁵³ » ».

L'importance du « dire » comme acte est ici souligné (« est « ego » qui *dit* « ego » »), puisque

⁷⁴⁸ Emile Benveniste, « Catégories de pensée et catégories de langue » [1958], *Problèmes de linguistique générale I*, *op.cit.*, p.74.

⁷⁴⁹ *Id.* : « aucun type de langue ne peut par lui-même et à lui seul ni favoriser ni empêcher l'activité de l'esprit ».

⁷⁵⁰ *Id.*, p.73.

⁷⁵¹ *Id.*, p.70.

⁷⁵² Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *op.cit.*, p.263 : « L'installation de la « subjectivité » dans le langage crée, dans le langage et, croyons-nous, hors du langage aussi bien, la catégorie de personne ».

⁷⁵³ *Id.*, p.259-260.

c'est le fait de dire « je », ou plus généralement de mobiliser un « indicateur de subjectivité⁷⁵⁴ » qui constitue la personne humaine. L'être humain n'est pas seulement une individualité biologique dès lors qu'il existe dans le langage, qu'il n'est même proprement humain que du fait de cette détermination réciproque entre le langage et lui. Car d'une part il n'y a pas d'humanité sans langage puisque « le langage enseigne la définition même de l'homme⁷⁵⁵ ». Mais d'autre part le langage ne serait pas ce qu'il est s'il ne contenait cette possibilité fondamentale d'exprimer la subjectivité humaine⁷⁵⁶. L'humain est ce qu'il est par le langage, et le langage est ce qu'il est du fait que l'humanité ne peut se dire qu'en lui. Le langage est donc le « lieu » de constitution du sujet parlant, qui est aussi pour Benveniste, étant donné la dépendance de la pensée au langage, le sujet de la pensée. À la question de savoir qui pense dans un texte de Lawrence, il faudrait donc répondre : celui qui dit « je », le locuteur, puisque « c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*⁷⁵⁷ ».

Mais à quelle réalité ce « je » renvoie-t-il ? A-t-il un signifié déterminable ou un « référent » ? Benveniste souligne le fait que le référent de « je » est une réalité purement linguistique :

« Je » ne réfère ni à un concept (un signifié explicite comme « arbre ») ni à un individu (car chacun peut le reprendre pour son compte). « à quoi donc « je » se réfère-t-il ? à quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique : « je » se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. C'est un terme qui ne peut être identifié que dans ce que nous avons appelé ailleurs une instance de discours, et qui n'a de référence qu'actuelle. La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours. Il est donc vrai à la lettre que le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue. Si l'on veut bien y réfléchir, on verra qu'il n'y a pas d'autre témoignage objectif de l'identité du sujet que celui qu'il donne ainsi lui-même sur lui-même⁷⁵⁸.

Le « je » par lequel on prétend répondre à la question « qui pense ? » désignerait le locuteur d'un certain acte de discours. À la question « qui pense ? » il faudrait seulement répondre : « celui qui dit « je » ». Cette réponse est peut-être moins décevante qu'il n'y paraît, dans la mesure où elle permet d'attirer l'attention sur de nombreux indices permettant de caractériser et de préciser l'identité du locuteur. On peut ainsi analyser certains énoncés en s'attachant à repérer en eux les traces de leur origine énonciative. C'est ce que font les théoriciens de l'énonciation, qui héritent aussi bien des intuitions de Bakhtine que de celles de Benveniste. C'est notamment le cas

⁷⁵⁴ *Id.*, p.264.

⁷⁵⁵ *Id.*, p.259.

⁷⁵⁶ *Id.*, p.261 : « [Le langage] est marqué si profondément par l'expression de la subjectivité qu'on se demande si, autrement construit, il pourrait encore fonctionner et s'appeler langage ».

⁷⁵⁷ *Id.*, p.259.

⁷⁵⁸ *Id.*, p.261.

d'Oswald Ducrot⁷⁵⁹ et des membres de la ScaPoLine (théorie SCAndinave de la POlyphonie LINGuistique⁷⁶⁰), qui s'attachent à examiner des œuvres littéraires comme des *discours* (ou des fragments de discours) plutôt que comme des *textes* (ou des extraits de texte), c'est-à-dire comme des actes de langage qui ne trouvent leur pleine signification qu'au sein d'une situation de communication particulière, laquelle est au moins partiellement inscrite dans les énoncés eux-mêmes. L'usage de certaines tournures de phrase ou expressions idiomatiques fournissent des indications sur l'identité de l'énonciateur. On ne se limitera donc pas au contenu directement informatif d'un énoncé, mais à ce qui en lui témoigne de la situation d'énonciation dont il est le témoin.

Même l'essai le plus objectif et le plus rationnel produit une certaine image du locuteur : sévère, pédant, léger, sérieux, etc. Cette image influence la manière dont le lecteur appréhende le « contenu », à tel point qu'on ne peut prétendre isoler ce « contenu » de sa « forme » qu'au prix d'une abstraction singulière. La rhétorique insiste, au moins depuis Aristote, sur l'importance de l'ethos de l'orateur. Mais la spécificité des théories de l'énonciation vient de ce qu'elles prétendent analyser cet ethos dans un texte *écrit*. La longueur des phrases, le rythme et les euphonies qu'on y trouve, le choix et la qualité des images employées, la complexité de la syntaxe, le degré de prudence et de lenteur dans les démonstrations, tout cela constitue une représentation du locuteur qui contribue à la signification générale d'une pensée. La signification d'une idée ne sera pas la même selon l'image du locuteur dégagée par la trace écrite dans ses diverses dimensions.

Comment se fait-il que la pensée philosophique, d'ordinaire, néglige ou ignore cette dimension (alors que la rhétorique l'a prise en compte) ? C'est peut-être que le discours philosophique, dans son effort légitime pour développer avant tout le domaine des preuves argumentées, s'est constitué dans sa spécificité par un éloignement d'avec la rhétorique et contre certaines de ses évidences. Du point de vue strictement philosophique, une pensée doit pouvoir être, au moins en droit, totalement abstraite de l'individualité de celui qui l'énonce. Plutarque reprenait un lieu commun lorsqu'il écrivait : « en matière de philosophie, il faut faire abstraction de la renommée de l'auteur, et examiner ses doctrines relativement à leur valeur intrinsèque⁷⁶¹ ».

⁷⁵⁹ Oswald Ducrot, *op.cit.*

⁷⁶⁰ Henning Nolke, K.Flottum et C.Noren, *La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Kimé, 2004.

⁷⁶¹ Plutarque, *Comment bien écouter ?*, P.Marechaux (trad.), Payot et rivages, 1995. Plus loin il évoque les sophistes qui « se servent des paroles comme pour les mettre au devant de leurs idées », et conclut qu'il faut « laisser de côté tout ce que les paroles ont de superflu et d'inutile, et n'en poursuivre que le fruit même », c'est-à-dire selon lui le contenu de sagesse des préceptes énoncés. Pour autant « il convient à ceux qui parlent de ne pas négliger entièrement la grâce et la persuasion du discours », comme Plutarque le savait bien, lui qu'il est difficile de classer sans nuance du côté des philosophes, notamment du fait des images et des anecdotes qu'il ne cesse

L'ethos du locuteur est pour la philosophie une impureté, une concession illégitime aux forces de l'imagination, une faiblesse ou une bizarrerie (comme la curieuse confession du jeune Hume à la fin du premier livre du *Traité de la nature humaine*⁷⁶²), une incapacité à laisser de côté les éléments singuliers et contingents pour se concentrer sur l'universel et le nécessaire.

Cette attitude philosophique peut apparaître malgré tout comme une formidable dénégation de l'importance des contextes d'énonciation. Stanley Cavell évoque ironiquement « l'obsession des efforts chroniques de la philosophie pour neutraliser les contextes des énonciations humaines, en quelque sorte pour leur conserver leur pureté⁷⁶³ ». On peut être tenté alors de replacer l'effort philosophique dans le champ de la rhétorique, comme une « rhétorique du refus de la rhétorique⁷⁶⁴ ». Le discours philosophique serait moins une « purification » du discours qu'une abstraction au profit d'une unique dimension : le contenu propositionnel et la valeur des arguments rationnels. Considérer la pensée du point de vue du discours, ce serait au contraire tâcher de la considérer en contexte et en acte. Une idée romanesque se distinguerait d'une idée philosophique du fait de l'importance de son contexte d'énonciation.

Mais la notion de contexte n'est pas sans poser problème. Du point de vue philosophique, le contexte décrit des éléments inessentiels quant à une recherche de vérités qui doivent être valables au-delà des contextes particuliers. On peut toutefois s'attacher à distinguer le contextualisme, comme prise en compte du contexte dans la constitution d'une pensée, d'un relativisme radical qui prétendrait réduire la portée de toute pensée à son contexte. De ce point de vue un relativisme modéré semble défendable. Après tout, l'importance de la reconstitution du contexte culturel grec pour mesurer la portée de certains textes ne semble pas faire problème à la portée universelle de certaines vérités qui pourraient s'y trouver. Il est difficile de « comprendre » un dialogue de Platon sans un minimum de connaissance sur le monde de la Grèce classique – ce qui ne signifie naturellement pas que la seule attitude légitime face aux textes anciens est celle de l'historien des idées. Certaines idées sont bien dépendantes du contexte de leur apparition (certaines habitudes culturelles, une langue particulière, un certain équilibre historique et social, etc.), mais leurs conditions de vérité ne sont pas pour autant déterminées par ce contexte. C'est ainsi que l'on peut comprendre la distinction suivante de François Récanati : « *The circumstance of evaluation is determined by the context, but it is not*

d'employer pour étayer son propos.

⁷⁶² David Hume, *A Treatise of Human Nature*, I, VII [1739]. Dans cette conclusion du livre I, Hume se livre à une étrange confession sur son inquiétude et son isolement.

⁷⁶³ Stanley Cavell, « Silences, Bruits, Voix », 2010 [1996].

⁷⁶⁴ Monique Dixsaut, *Lectures de Platon*,

(or, rather, need not to be) the circumstance of the context⁷⁶⁵ ». Le point est particulièrement important du point de vue des énoncés littéraires. Il serait aberrant de considérer de tels énoncés uniquement en fonction de leurs contextes d'émission (l'auteur écrivain), sans prendre en compte le contexte fictif dont ils relèvent (la scène et l'ethos des personnages impliqués dans l'énonciation).

Les discussions philosophiques sur l'importance du contexte dans la détermination de la vérité (ou de la validité) d'une proposition risque d'apparaître au critique littéraire comme un problème artificiel et oiseux. Le b.a-ba de l'analyse littéraire n'exige-t-il pas d'interroger la « situation d'énonciation » (celle du récit et celle de l'écriture) en tant qu'elle participe à la signification de ce qui est écrit ? À propos d'un projet de « lyricologie », un critique proposait par exemple, face à un texte littéraire, de poser les questions suivantes : « qui parle ? Qui oriente la vision ? D'où parle-t-on ? Qui sent et qui agit ? à qui parle-t-on ? à partir de quelle situation⁷⁶⁶ ? ». La philosophie pourrait-elle ici apprendre d'autres disciplines pour interroger ses propres présupposés ? À quoi ressemblerait une pensée qui nécessiterait de prendre au sérieux son énonciation pour être pleinement entendue ? La réponse à la question « qui parle ? » sera sans doute très différente si on se place d'un point de vue « littéraire » ou « philosophique », dans la mesure où l'épaisseur concrète de l'individu et le contexte d'énonciation seront ou non considérés comme essentiels.

5.3. Subjectivité et performativité

La question « qui parle ? » est paradoxale à plus d'un titre. D'une part il est important de poser la question du sujet de l'énonciation dès lors que l'on passe d'une analyse des propositions à une analyse des discours. Car si la même proposition peut avoir une signification différente en fonction des contextes, la situation d'énonciation – et singulièrement la question « qui parle ? » - a son importance. La difficulté est alors d'identifier ce sujet de l'énonciation dans le cadre d'une œuvre fictionnelle : peut-on dire que c'est « l'auteur » qui parle (son corps, sa personne, son esprit ?), ou bien que c'est le narrateur (comme être discursif) ? Ou encore que ce sont les personnages ? Toutes ces réponses sont justes à un certain niveau, si bien que face à une même phrase tirée de l'œuvre de Lawrence il est possible de répondre de nombreuses manières

⁷⁶⁵ François Récanati, *Perspectival Thought, A plea for (Moderate) Relativism*, Oxford University Press, 2007, p.6.

⁷⁶⁶ Rodriguez cité par Adam Aegidius, « L'énonciation dans la poésie moderne », *Theocrit*, 4, p.279.

différentes, qui engendreront des effets de signification différents. Si on attribue la confession antiféministe du Marquis Del Torre dans *Aaron's Rod* à Lawrence (« Lawrence a affirmé cela »), on ne dit peut-être pas quelque chose de faux, mais on risque de provoquer certains malentendus (en « oubliant » que ce n'est pas la même chose d'affirmer quelque chose en son nom et de l'attribuer à un personnage, en particulier un personnage décrit comme un « gnome » en train de se faire prendre sa femme par le personnage principal du livre). Mais si on affirme que c'est le marquis qui est antiféministe plutôt que Lawrence, on se retrouve avec d'autres difficultés, en particulier celle de savoir qui est responsable juridiquement de la publication du texte (le personnage ? l'auteur ? l'éditeur ? les trois à la fois ?). L'écrivain pourrait refuser toute responsabilité vis-à-vis de ce qu'il écrit en déclarant simplement : « ce n'est pas moi qui le dit, c'est mon personnage ». Il y a donc un problème d'attribution des opinions avancées ou critiquées.

Un second problème concerne le statut du sujet de l'énonciation. Cherche-t-on un sujet qui soit le support des pensées énoncées, ou un sujet qui en soit la cause active ? Nietzsche notait (après Lichtenberg) que la personne n'était pas la cause de ses pensées puisque « les pensées viennent quand elles veulent⁷⁶⁷ », si bien qu'il faudrait dire « ça pense⁷⁶⁸ » (*es denkt*) plutôt que « je pense ». Que l'on puisse contester toute forme d'imputation des pensées à la personne, comme semble l'envisager Nietzsche dans ce passage, est sans doute exagéré, et Vincent Descombes a bien montré qu'il deviendrait alors impossible de dire « je suis malade » sous prétexte qu'on n'est pas soi-même la cause active de la maladie⁷⁶⁹. La réponse à la question « qui pense ? » n'exige pas nécessairement que l'on trouve un sujet qui soit la *cause* active de l'activité de penser, mais peut-être plus modestement un sujet qui soit le *support* de « ses » pensées, une réalité à laquelle il soit possible d'attribuer ou d'imputer des pensées, et qui puisse être tenue pour responsable d'elles. Ce que l'on cherche, c'est une réalité à laquelle il soit possible d'imputer des pensées, non seulement pour trouver un responsable juridique, mais aussi pour prendre en compte dans le déchiffrement des pensées des éléments concernant son énonciation.

Un troisième problème concerne le fait que le sujet de l'énonciation se constitue en partie par l'acte d'énonciation, qu'il ne préexiste pas comme tel à ce qu'il dit. Il n'y a pas d'abord un sujet antiféministe qui produirait des énoncés antiféministes comme des émanations de sa nature.

⁷⁶⁷ Nietzsche, *Par-delà Bien et Mal*, §17, P.Wotling (trad.), Edition Flammarion GF, 2000.

⁷⁶⁸ J.F. Billeter (trad.), *Lichtenberg*, Editions Allia [version électronique], 2014 : K76 : « Nous ne connaissons que l'existence de nos propres représentations, sensations et pensées. *Cela pense (Es denkt)*, devrait-on dire, comme on dit : *il se produit un éclair (es blitz)*. Dès qu'on traduit cogito par *Je pense*, on en dit déjà trop. »

⁷⁶⁹ Vincent Descombes, « Peut-on parler de soi à la première personne ? », Conférence à l'ENS du 09/02/2015.

C'est en affirmant qu'il est malheureux que les femmes prennent l'initiative dans les affaires sexuelles que le marquis se constitue comme sujet antiféministe. Plus généralement, on peut dire que le « sujet » se constitue à travers ses actes d'énonciation. Si bien qu'il est impossible de le considérer comme une « cause » de ses pensées, si on entend par là une entité qui préexisterait aux pensées et les produirait comme des choses. Il faut concevoir les pensées comme des actes (qui transforment l'être de l'agent) plutôt que comme des choses produites. Agir, c'est se constituer soi-même comme celui qui fait cela. De même le discours, comme appropriation et activation de la capacité langagière, est inséparable d'un certain devenir du sujet discourant (même si cette dimension « performative » du « Je » a besoin d'être reconnue par d'autres). Tout discours est de ce point de vue une proposition d'identité provisoire. On retrouve ainsi au niveau du langage un cercle qui semble s'imposer dès que l'on discute du concept d'action : l'action se définit comme un événement imputable à un agent, l'agent comme celui qui agit. De même face à un texte de Lawrence on peut demander : « qui pense ? », mais il faut en même temps prendre en compte le fait que le sujet de la pensée est constitué par le processus même de la pensée, qu'il ne préexiste pas à l'acte d'énonciation par lequel il se révèle. S'il y a bien une « aventure de la pensée », comme dit Lawrence, c'est en même temps une aventure du Soi, une manière de risquer ce que l'on est en se posant, même virtuellement et sous forme d'hypothèse, comme dépositaire de certaines qualités. L'écriture romanesque permet de déployer sur le mode de la fiction ou du comme-si certaines virtualités d'existence : Lawrence aurait pu (aurait peut-être voulu) être ce que Birkin apparaît être lorsqu'il parle, pense et agit. En écrivant il se risque lui-même dans des identités multiples (même si le « risque » en question n'existe que sur le mode du « comme-si » et ne doit pas être exagérément dramatisé⁷⁷⁰).

Le sujet de la pensée ne se confond ni avec l'individu biologique qui écrit, prononce ou conçoit une pensée, ni avec son « auteur » au sens juridique (celui à qui on peut imputer un discours, l'être juridique que l'on peut punir ou récompenser pour son œuvre), ni avec un sujet de l'énonciation compris comme être discursif constitué une fois pour toute (le « Je » qui pense). Une conception performative de la subjectivité permet de concevoir un sujet qui se constitue à travers l'acte de penser, par une série de répétitions qui peuvent toujours s'interrompre ou bifurquer. Il serait par exemple possible de dire que Lawrence est antiféministe dès lors que des idées antiféministes reviennent régulièrement dans son œuvre avec une forme de complaisance.

⁷⁷⁰ Lawrence se moque des « drames » purement littéraires de la bohème londonienne, notamment dans « Ships in Bottles », *Pansies*, CP, p.454.

La réponse à la question « qui pense ? » n'est donc pas une substance, mais le principe d'une série d'actes, une réalité *en train de se faire, en train de se constituer*, ou comme dit Foucault un ensemble de *processus de subjectivation* plutôt qu'un sujet. Le risque est alors de pluraliser à tel point la notion de sujet de l'énonciation qu'on en vient à la dissoudre, et par là à perdre ce que l'ethos de l'énonciateur permet d'adjoindre à la signification d'une proposition. C'est un problème majeur que de parvenir à concevoir un sens de la subjectivité qui échappe aussi bien à une conception trop rigide ou « substantialiste » du sujet qu'à une pure dissolution de tout pôle d'identité.

Le concept de *pôles provisoires d'identité* peut se révéler utile pour préciser le statut de l'énonciation romanesque, c'est-à-dire en même temps de la teneur subjective de la pensée romanesque. Dans un régime de citation généralisée (comme c'est le cas dans le roman polyphonique) les pôles provisoires d'identité constituent des points de repère relativement cohérents, dont on peut à peu près anticiper les goûts et les réactions. Si le « personnage » de roman est une forme d'identité « durcie », le pôle provisoire d'identité est plus souple, plus proche de l'« ondoyant⁷⁷¹ » de Montaigne que de l'identité au sens administratif. Il laisse davantage la possibilité aux personnages d'être pris dans des processus de transformations, comme Aaron quittant sa famille et son ancienne vie dans *Aaron's Rod*, ou Don Ramon abandonnant sa vie d'universitaire pour devenir un chef religieux. Il est pourtant encore besoin de relier des actes et des discours très différents à un même pôle identitaire, pour s'assurer d'un effet cumulatif. C'est parce que l'on « sait » certaines choses sur un personnage que ce qu'il dit ou fait acquiert une signification pour le lecteur. Sans personnage ni pôle d'identité il ne resterait que des fragments de discours déconnectés, de l'hétérogène pur (à la limite sans unité de ton, et même dans des langues différentes), un discours qui flirterait avec le délire : « on connaît des démences où dominant les effets d'écho et de miroir, des scènes où les voix s'échangent, se font la nique en une véritable dislocation énonciative⁷⁷² ».

Curieusement, l'énoncé très classique du Cogito cartésien permet peut-être d'éclairer la notion d'un sujet pluriel, échappant à la fois aux identités ordinaires qu'à la pure et simple disparition.

⁷⁷¹ Montaigne, *Essais*, I, 1, Editions de Londres, 2013 : « c'est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant, que l'homme. Il est malaisé d'y fonder jugement constant et uniforme ».

⁷⁷² Francis Jacques, *L'espace logique de l'interlocution*, PUF (édition électronique), 1985. Plus loin le rapport causal entre l'absence de dialogue (le manque de réciprocité) et la folie : « le manque total de réciprocité produit certains délires pathologiques qui nous offrent des monologies bi-vocales inconciliables ».

5.4. Cogito, performativité et polyvocalisme

Le philosophe finlandais Jaakko Hintikka, dans une série de quatre articles, a proposé de relire l'épisode du Cogito à partir de la catégorie de performatif proposée par Austin. Le premier article, intitulé « Cogito, *ergo sum* : *Inference or Performance* ? » (1962), paraît l'année même de la publication de *How to Do Things With Words* (même si Austin avait déjà publié sur ces questions, par exemple dans les actes d'un colloque de Royaumont auquel Benveniste fait référence dès 1960). Les trois autres articles (1963, 1989, 1996) apportent des précisions et des développements parfois conséquents, sans changer fondamentalement la thèse principale. Hintikka propose de considérer le Cogito, non seulement comme une *inférence* logique, mais avant tout comme un *acte* particulier de langage, c'est-à-dire comme une *performance* (un énoncé performatif) au sens qu'Austin donne à ce terme. Descartes n'inférerait pas *sum* de *cogito* - même si une inférence logique participe bien à l'argument à un autre niveau (l'argument de Hintikka ne signifie pas, comme on lui fait dire parfois, que le Cogito est une performance plutôt qu'une inférence, puisque Hintikka souligne bien que le Cogito est *à la fois* une inférence et une performance). Les formules classiques du Cogito (notamment *cogito, ergo sum* dans le *Discours de la méthode*, ou *Ego sum, Ego existo* dans les *Méditations*) ne font, de l'accord des commentateurs, que traduire de manière « compressée⁷⁷³ » un argument complexe. Le point important tiendrait moins pour Hintikka au passage logique du « je pense » au « j'existe », qu'à une démonstration performative liée à un certain *acte de parole*. « On peut dire que l'expression *cogito* ne correspond pas à la prémisse dont *sum* est inféré, mais à un *acte de pensée* qui, aussi longtemps qu'il dure, révèle à Descartes l'entité qu'il est⁷⁷⁴. »

Cet « acte de pensée » est un performatif tout à fait singulier, puisqu'il est vrai, note Descartes, *quel que soit le contexte dans lequel il apparaît*, du moment qu'il est prononcé ou invoqué mentalement. Descartes le note explicitement : « Cette proposition, « je suis, j'existe », est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce, ou que je la conçois en mon esprit⁷⁷⁵ ». Il y a là un sens de la *nécessité* tout à fait admirable, qui suffit à faire du Cogito un performatif absolument singulier⁷⁷⁶. En effet les performatifs, comme le remarque Austin, ont

⁷⁷³ Hintikka, « Cogito, Ergo Sum : Inference or Performance ? », *The Philosophical Review*, 71(1), 1962.

<https://doi.org/10.2307/2183678>

⁷⁷⁴ Hintikka, (1989, p.113), cité par Denis Kambouchner, « Identification d'une pensée : le Cogito de Hintikka », *Revue internationale de philosophie*, 250(4), 2009. (Je souligne).

⁷⁷⁵ Descartes, *Méditation métaphysique* (seconde méditation), Ed. Michèle et Jean-Marie Beyssade, Flammarion (édition électronique), 2011.

⁷⁷⁶ Il est toutefois possible de contester cela, en songeant à une reprise ironique du Cogito par exemple, dont on peut se demander, non plus si elle est vraie ou fausse, mais si elle « réussit » à prouver quelque chose prononcée de

toujours des conditions sociales de validité⁷⁷⁷. Ils exigent également un destinataire pour fonctionner, ce qui n'est pas le cas du Cogito, qui n'a même pas à être prononcé ni à être adressé pour être valide. On pourrait dire, en suivant une intuition contextualiste, que la nécessité en question n'est ni métaphysique ni conceptuelle, mais « naturelle ». Un monde dans lequel Descartes n'a jamais existé ou n'a jamais effectué le Cogito est parfaitement possible, et en ce sens le Cogito n'est pas absolument nécessaire. Mais son effectuation fait pourtant apparaître un type singulier de nécessité, à savoir une forme d'inséparabilité de deux phénomènes contingents. Descartes peut, en droit, ne pas exister, mais dès lors qu'il effectue le Cogito (qu'il le prononce ou le conçoit en son esprit), et aussi longtemps qu'il le fait, son existence peut être posée comme nécessaire. Cette nécessité si particulière ne peut pas être tirée directement d'une analyse des énoncés, mais dépend bien d'une certaine énonciation⁷⁷⁸, sans que cette dernière soit caractérisée autrement que de manière abstraite (toute détermination empirique étant disqualifiée par le mouvement du doute initié dans la première méditation : le sujet méditant ne sait pas s'il a un corps, si le monde extérieur existe, si Dieu est bon, etc.).

S'il est un énoncé performatif, le Cogito l'est donc bien en un sens très particulier. Il se distingue notamment en cela d'autres énoncés en première personne avec lesquels on pourrait être tenté de le confondre. Hobbes et Gassendi objectaient déjà que la formule : « je me promène (*ambulo*), donc je suis » serait tout aussi valable que « je pense, donc je suis ». Mais Descartes distinguait bien la validité du Cogito d'autres énoncés en première personne : dans le contexte hyperbolique qui est celui de la Méditation seconde, où tout présupposé sur l'existence du monde extérieur est mis entre parenthèse, l'énoncé « je me promène » est réduit à son contenu de conscience, c'est-à-dire à l'énoncé : « je pense que je me promène ». Ce qui demeure dans ce contexte, ce sont les *cogitationes*, les contenus ou les intentions de pensée, puisque leurs référents réels sont neutralisés. Ou bien on sort du contexte hyperbolique pour reconnaître la vérité du fait de la promenade, ou bien on retombe sur un énoncé qui appartient à la forme générale du Cogito. Hintikka prend d'ailleurs en considération les diverses expressions du

cette manière.

⁷⁷⁷ Austin, *How to do Things With Words*, *op.cit.*

⁷⁷⁸ Michel Seymour, « Le contextualisme sémantique en perspective. Au sujet de *Literal Meaning*, de François Recanati », *Philosophiques*, 33(1), 2006, p.250 : « Par exemple, un auteur comme Ludwig Wittgenstein serait tout à fait disposé à reconnaître l'importance des facteurs pragmatiques pour la détermination des conditions de satisfaction des énonciations, et il serait en ce sens disposé aussi à reconnaître les prémisses empiriques du contextualisme. Mais il le ferait tout en défendant fermement l'autonomie de l'institution du langage, autant sur le plan conceptuel que du point de vue de la nécessité naturelle. Autrement dit, il récuserait autant la thèse intentionnaliste que la thèse de la nécessité naturelle défendue par les philosophes contextualistes, tout en donnant largement raison à ces derniers au sujet des hypothèses empiriques qu'ils avancent puisque, très souvent, les conditions intuitives de satisfaction des énonciations s'éloignent considérablement des conditions de vérité déterminées par la signification conventionnelle des mots. »

Cogito, telle qu'elles apparaissent dans le corpus cartésien (dans les *Principes de la philosophie*, dans la *Recherche sur la vérité*, dans le *Discours de la méthode*, dans les *Méditations*, dans les *Réponses aux objections*, etc.). L'important n'est pas la lettre d'une formule canonique (comme le note Denis Kambouchner : « La formule « Cogito, ergo sum » « constitue pour l'opération cartésienne un chiffre, un monogramme ou un nom propre – non du tout une représentation adéquate⁷⁷⁹ »), qui ne fait que résumer, dans une formule frappante, un argument plus développé (qu'il est d'ailleurs possible d'étendre à l'ensemble de la seconde Méditation).

Hintikka reconstitue l'argument du Cogito en insistant sur une étape singulière de ce raisonnement, à savoir l'impossibilité face à laquelle se retrouve le sujet méditant de penser sa propre annulation comme sujet pensant. Ce qu'il souligne, c'est l'inconsistance de la phrase « je n'existe pas ». En retour, et secondairement, on peut reconnaître à l'énoncé « j'existe » un caractère auto-vérifiant, qui garantit sa validité en n'importe quelle circonstance. Le Cogito consisterait à partir de l'impossibilité pour la pensée de penser sa propre absence, pour révéler la certitude absolue de l'énoncé « J'existe » dès lors que le sujet méditant pense quelque chose. Le passage du « Je pense » au « j'existe », c'est ce qui est remarquable dans cette interprétation, n'est pas pensé comme une implication logique : « la relation de Cogito à *Sum* n'est pas celle d'une prémisses à une conclusion. Leur relation est plutôt comparable à celle d'un processus à son produit⁷⁸⁰ ».

La certitude de l'existence ne découle pas logiquement d'autres certitudes qui lui préexisteraient, et à partir desquelles on la déduirait logiquement. Le « je pense » ne désigne pas la source de la certitude de mon existence mais, note Hintikka, « les circonstances dans lesquelles cette certitude s'effectue ». Ce n'est évidemment pas *parce que* je pense que j'existe, mais c'est l'attention portée à ma propre pensée comme *acte* qui me révèle le caractère indubitable de ma propre existence. Il s'agit donc d'autre chose, comme Descartes l'écrivait dans les *Réponses aux objections*, que d'un syllogisme incomplet de la forme : Tout ce qui pense existe / Or je pense / Donc j'existe. Comme le note de manière prudente Jean-Claude Pariente : « L'indubitabilité du point de départ du Cogito ne paraît pas se fonder sur une analyse exclusivement logique⁷⁸¹ ». Pour Hintikka, le passage de « je pense » à « je suis » n'est convaincant que parce que l'acte de penser rend impossible à celui qui pense de concevoir qu'il n'existe pas au moment où il pense. Il en va ici comme dans le cas du paradoxe d'Epiménide (ou paradoxe du menteur) : le fait de prononcer une phrase produit un certain effet sur le sens de son

⁷⁷⁹ Kambouchner, *art.cit.*

⁷⁸⁰ Cité par Kambouchner, *art.cit.*

⁷⁸¹ Jean-Claude Pariente (1989, p.257), cité par Kambouchner, *art.cit.*

énoncé. Mais alors que l'énoncé « je mens » est indécidable du point de vue de sa valeur de vérité (puisque le fait de lui accorder une certaine valeur de vérité déterminée suffit à inverser cette valeur), l'expression du Cogito est « nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce, ou que je la conçois en mon esprit ».

Cette interprétation de Hintikka a été très discutée dans le champ des études cartésiennes⁷⁸². Peu importe pour nous les interprétations critiques originales ou alternatives qui ont été proposées de l'argument du Cogito depuis 1962. Ce qui nous intéresse est la manière dont la pensée est considérée, chez Hintikka, comme un « acte de pensée », et dans quelle mesure cet « acte » influence le contenu de la pensée. Le Cogito lu par Hintikka fournit l'exemple d'une pensée qui ne s'épuise pas dans le contenu de son énoncé, mais qui exige pour être saisie dans ce qu'elle a de remarquable de prendre en considération son *énonciation*. C'est également la manière dont Michel Foucault interprète le texte des *Méditations*, en insistant sur la pratique méditative, qui consiste en une manière de penser impliquant un « jeu non pas du sujet avec sa propre pensée ou sur ses propres pensées, mais [un] jeu effectué par la pensée sur le sujet lui-même⁷⁸³ », sujet qui est transformé par les hypothèses qu'il teste sur lui-même. Ces « modes d'implication du sujet dans les discours⁷⁸⁴ » sont souvent, ajoute Foucault, neutralisées par des lectures « textualistes⁷⁸⁵ », alors qu'il faut voir, dans l'exercice des méditations cartésiennes, « un exercice par lequel le sujet se met, par la pensée, dans une certaine situation⁷⁸⁶ ».

L'argument du Cogito nécessite, pour être compris autrement que comme un raisonnement boiteux (l'enthymème auquel Gassendi croit pouvoir le réduire), de prendre en compte son acte d'énonciation. Foucault distingue ainsi deux lectures possibles des *Méditations* (il évoque plus particulièrement la première méditation que la seconde, où se trouve l'énoncé du Cogito, mais sa remarque vaut pour l'ensemble des *Méditations*) : « à la fois des groupes d'énoncés liés les uns aux autres par des règles formelles de déduction [c'est le niveau logico-syntaxique], et des séries de modification du sujet énonçant [c'est le niveau performatif]⁷⁸⁷ ». Si parler, c'est proposer une certaine figure du Soi, penser peut consister en une proposition

⁷⁸² Denis Kambouchner, « Identification d'une pensée : le Cogito de Hintikka », *Revue internationale de philosophie*, 4(250), 2009. URL : <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2009-4-page-405.htm#> « Quelque développement que la *Cartesian Scholarship* ait connu en un demi-siècle, aucune étude qui en relève ne se compare, pour l'abondance des discussions engendrées, et donc pour la dimension séminale, à l'article publié en 1962 par Jaakko Hintikka sous le titre : « *Cogito, ergo sum : Inference or Performance ?* » ».

⁷⁸³ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, Gallimard/Seuil, 2001, cours du 03/03/1982, p.340-341, cité par Pierre Macherey, *Querelles cartésiennes*, chapitre 2, Editions du Septentrion, 2014. Disponible gratuitement en ligne. URL : <https://www.books.openedition.org/septentrion/28566>

⁷⁸⁴ Michel Foucault, « Mon corps, ce papier, ce feu », *Dits et Ecrits II*, texte n°102.

⁷⁸⁵ *Id.*, Foucault critique cette « réduction des pratiques discursives aux traces textuelles ».

⁷⁸⁶ Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, *op.cit.*, cité par Macherey, *op.cit.*

⁷⁸⁷ Foucault, « Mon corps... », *art.cit.*

d'identité développée sur le mode fictionnel du « comme si ». En ce sens la pratique de la pensée entretient des affinités singulières avec les récits de fiction.

Jacques Derrida, dans son commentaire critique de l'analyse de Foucault, développe une lecture « polyvocale » du Cogito, en voyant dans l'objection à l'hypothèse du rêve l'irruption du voix étrangère, non philosophique, qui ferait l'objet d'une citation implicite (« Descartes *se fait l'écho* de cette objection⁷⁸⁸ »). Foucault objecte (dans la deuxième version de sa réponse à Derrida) que cette hypothèse est arbitraire : Derrida procéderait à des « inventions de voix derrière les textes pour n'avoir pas à analyser les modes d'implication du sujet dans les discours⁷⁸⁹ ». La question est bien de savoir comment, en régime fictionnel, articuler ces deux dimensions de la pluralisation de l'énonciation (la place accordée dans le roman polyvocal aux « discours de l'autre ») et de « l'implication du sujet dans les discours ». Quelle est la fonction du sujet de l'énonciation dès lors qu'il n'y a plus un mais des sujets ?

Dans son article de 1996, Hintikka propose lui aussi de pluraliser le sujet de l'énonciation du Cogito. Il distingue deux voix à l'œuvre, d'une manière très différente de Derrida puisque les deux voix peuvent être imputées à Descartes, mais à un Descartes clivé, divisé d'avec lui-même à l'occasion de l'accomplissement du Cogito : « René [dans son propre acte de pensée] doit être témoin direct de l'acte de pensée de Cartesius, son *alter ego* ». Cette division de deux « personnages » au cœur de l'argument canonique du Cogito a quelque chose d'étrange, et a parfois été jugé tel par les critiques. Mais il a le mérite de problématiser la question de savoir « de qui l'on suppose que l'existence est prouvée dans le Cogito⁷⁹⁰ ». Hintikka analyse l'« acte de pensée » du Cogito à partir d'« innombrables appareils identificatoires locaux » qui supportent une « identification perspectivée⁷⁹¹ ». Les expressions d'Hintikka semblent tout droit sorties d'une lecture de Bakhtine (ce qui n'est d'ailleurs pas exclu). Le jeu polyvocal pourrait entretenir un rapport essentiel, non seulement avec le roman polyphonique, mais avec toute pensée philosophique, y compris lorsqu'elle se présente sous une forme monologuée, comme c'est le cas des Méditations. On pourrait dire à la limite que le *polyvocalisme n'est pas l'exception mais la règle*, et que c'est l'unité de la voix qui est au contraire l'exception. Parler d'une seule voix serait au fond la véritable bizarrerie, avec ce qu'elle implique d'effort pour

⁷⁸⁸ Jacques Derrida, « Cogito et histoire de la folie », *Revue de métaphysique et de morale*, 68(4), 1963, p.481.

URL : www.jstor.org/stable/40900776

⁷⁸⁹ Michel Foucault, « Mon corps, ... », *art.cit.*

⁷⁹⁰ Hintikka, 1996, cité par Kambouchner, *art.cit.*

⁷⁹¹ *Id.*

évacuer la pluralité présente dans tout effort de penser ou de discourir. Ce que l'analyse du Cogito par Hintikka découvre, c'est le caractère polyvocal de tout discours pensant, y compris de la « méditation » la plus solitaire.

Penser, c'est toujours penser dans la langue. Or parler, s'appropriier la langue, c'est hériter de fragments de discours hétérogènes à partir desquels on cherche à se constituer une identité toujours partielle et provisoire. Si bien que parler, c'est toujours en même temps être parlé, reprendre des fragments de discours étrangers et tenter de se déterminer par rapport à eux. Le roman organise artistiquement cette pluralité, en résistant aux injonctions diverses (peut-être avant tout juridiques) qui pèsent sur les sujets parlants pour leur imposer une unité artificielle. La pensée romanesque consisterait alors à réfléchir cette pluralité et cette hétérogénéité des discours pour tenter de faire *dialoguer* plutôt que d'unifier (l'intuition ordonnée sous l'unité du concept) ou d'universaliser (« Universel : ce qui est tourné vers l'un. C'est là le sens littéral de ce mot latin, par lequel le grec *katholikos* a été traduit⁷⁹² »). L'énonciation plurielle, qu'il est possible de reconnaître dans le discours philosophique sous l'artificialité d'une voix unique, se donne comme telle dans le roman polyphonique, avec ses masques, ses voix différentes, ses échos et ses conflits. La pensée romanesque peut être caractérisée par le maintien de la pluralité (la pensée surgissant justement des écarts entre les points de vue plutôt que de l'affirmation d'un point de vue, même original, paradoxal ou polémique).

Mais si ces figures de l'énonciation se constituent à mesure que les discours se déploient, l'image de l'orchestrateur devient moins claire. Car l'orchestrateur semble préexister, dans sa souveraineté intouchée, à la polyphonie qu'il orchestre. Il est comme le Dieu leibnizien occupé à évaluer des combinaisons pour choisir la meilleure, sans qu'aucune conséquence ne le menace directement. Nolke parle bien d'une prise de masque variable selon les situations, mais la métaphore de la « construction⁷⁹³ » du locuteur risque de guider la réflexion à partir de modèles causaux inspirés de la production technique, dans laquelle le producteur est pensé comme un fabricant conscient et autonome. Dire que « l'auteur physique [...] construit souvent soigneusement le locuteur : l'auteur du texte », c'est supposer donnée l'existence de « l'auteur

⁷⁹² Françoise Dastur, « L'universel et le singulier », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 95, 2011.
DOI : <https://doi.org/10.3917/rspt.953.0581>

⁷⁹³ Henning Nolke, « Types d'êtres discursifs dans la ScaPoLine », *Langue française*, 164(4), 2009 : « C'est le locuteur qui assure l'ancrage du texte dans le monde social. Il est une image particulière du sujet parlant (ou écrivant). On peut dire qu'il est un masque que se donne l'homme en parlant ou en écrivant. Cette construction du locuteur comme source du texte est probablement plus ou moins inconsciente dans la vie quotidienne où le masque tend à être adapté à la situation discursive particulière : ce n'est pas le même locuteur que l'on construit pour parler à son chef ou à ses enfants. On peut imaginer que cette construction est beaucoup plus consciente et sophistiquée dans les textes littéraires où *l'auteur physique construit souvent soigneusement le locuteur : l'auteur du texte.* » (nous soulignons)

physique » en tant que constructeur réalisant un projet préalable. Beaucoup de choses sont impliquées du simple fait de l'adoption d'une telle métaphore. Ce qu'il s'agit de penser, c'est un agencement de discours dont le « producteur » est « co-produit » par la « production », un locuteur et des énonciateurs qui soient autant la conséquence que la cause de « leurs » discours.

5.5. sujet parlant et « mascarade »

Dans un livre de 2014 intitulé *Le « Je » et ses masques dans la poésie de D.H. Lawrence*⁷⁹⁴, Elise Brault propose une lecture de la poésie lawrencienne à partir des théories modernes de l'énonciation et de la polyphonie, en conceptualisant notamment la notion de *masque*. L'effort théorique consiste explicitement à pluraliser l'énonciation : « Si dans les poèmes de D.H. Lawrence la voix est souvent envisagée comme celle du poète, on prendra ici le contrepied de cette approche en tentant de révéler l'hybridité, la nature essentiellement croisée de cette voix poétique⁷⁹⁵ ». L'influence de Bakhtine est évidente, avec cette différence notable que Bakhtine considèrerait la poésie comme le modèle par excellence d'un discours monologique⁷⁹⁶. Les poèmes constitueraient au contraire, pour Brault, autant de masques ou de *personnae* distinctes, artificiellement unifiées autour de l'unité biographique et juridique de l'individu D.H. Lawrence. L'hypothèse peut avoir quelque chose de déroutant du fait que le style poétique de Lawrence, par sa vigueur et sa relative simplicité lexicale, peut laisser penser à une expression directe, et on a pu décrire écrire en effet que « *D. H. Lawrence might well be described as a poet without a mask*⁷⁹⁷ ». Mais selon Brault, cette simplicité apparente n'est en aucune façon le signe d'une unicité de l'énonciation.

La notion de masque permet alors de pluraliser l'énonciateur, sans en rester à un système d'oppositions binaires du type Moi social écrivant / Moi profond ordinaire, ou comme le « théorise » Lawrence lui-même : Moi social / « démon individuel ». Dans une préface à ses *Collected Poems*, Lawrence affronte en effet directement la question de savoir : « qui parle ? » (donc aussi, au moins dans le cas des *Pansies*, également « qui pense ? »). Pour Lawrence, il faudrait distinguer soigneusement deux « voix » distinctes dans ses poèmes : « d'une part

⁷⁹⁴ Elise Brault-Dreux, *Le « Je » et ses masques dans la poésie de D.H. Lawrence*, Editions du Septentrion, 2014.

⁷⁹⁵ *Id.*, p.11.

⁷⁹⁶ Bakhtine, *Esthétique du roman*, op.cit.

⁷⁹⁷ V. de S.Pinto, « Poet without a mask », *Critical Quarterly*, 3(1), 1961. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8705.1961.tb01136.x>

l'individu ordinaire, de l'autre le démon⁷⁹⁸ ». Il y aurait d'un côté le Moi social, celui que l'on prétend être ou que l'on croit être, celui auquel les autres nous identifient aisément, et de l'autre un sujet inconnu, que l'écriture permettrait de révéler, qui serait « démoniaque », ce qui signifie dans ce contexte à la fois socialement inadapté et poétiquement fécond. Le « démon » poserait problème dans le cadre des relations humaines ordinaires (« *My demon is not easily loved: whereas the ordinary me is*⁷⁹⁹ »), mais pour l'expression poétique il serait la seule voix qui importe. Malgré l'évocation possible du *daïmôn* socratique, qui enjoignît au philosophe dans son cachot d'Athènes de mettre en vers les fables d'Esopé, l'explication apparaît simpliste. Lawrence réfléchit parfois un peu rapidement les transformations catégorielles qu'il permet par ailleurs d'opérer, et il demeure, en tant que commentateur ou préfacier, largement en-deçà des percées qu'il opère comme poète ou romancier (ou même comme essayiste). De cela on se gardera bien de tirer la conclusion que Lawrence est « incapable de penser ». D'une part parce que les essais et les préfaces conservent malgré tout un intérêt notable, de l'autre parce que poèmes et textes de fiction déploient bien une forme de pensée, de telle sorte qu'il est parfaitement possible d'être un penseur important et un essayiste médiocre (ce qui n'est *pas* le cas de Lawrence, ou du moins pas toujours). Lawrence reconnaissait d'ailleurs facilement ses limites d'essayiste ou de préfacier, (il parle d'« impertinences » à propos de certains commentaires critiques).

Pour en revenir à la distinction proposée par Lawrence entre le « Moi » social et le « démon créateur », elle interdit typiquement de penser la *pluralité* des voix poétiques qui se déploient dans les textes rassemblés sous le nom de D. H. Lawrence. Plutôt que de parler d'un « démon » comme instance créatrice transcendante située au-delà de l'individu empirique (ce qui risquerait de reconstituer un sujet substantiel, en lui ôtant simplement ses attributs humains), il faudrait parler, comme Brault invite à le faire à la suite de Bakhtine, de « masques » divers, de costumes, de voix multiples. Les pensées-poèmes offrent notamment la possibilité d'une pensée multiple, sans cohérence d'ensemble, une pensée fragmentaire où *de la* subjectivité est bien à l'œuvre, mais en aucune manière *un* sujet, que ce soit le personnage historique ou l'auteur construit par la critique. Tout au plus pourrait-on parler d'un sujet changeant, d'une « subjectivité d'arlequin » (René Char) capable de passer par différents costumes ou différents masques. Le concept de masque permet d'éviter l'alternative duelle entre un « vrai » et un « faux » soi, à condition de saisir la limite de l'image, puisque les masques littéraires se succèdent sans donner

⁷⁹⁸ DHL, « Introduction to Collected Poems », CP, p.624.

⁷⁹⁹ *Id.*, p.622.

jamais lieu à une voix « authentique » qui serait celle de l'auteur « tel qu'en lui-même », lorsque ses masques tombent. S'il y a des masques, il faut dire aussi qu'il n'y a que des masques.

Un autre avantage de l'usage de la notion du masque tient à la possibilité de rendre compte, dans toute situation d'énonciation, d'un effort de *dissimulation* ou d'effacement. Parler (et penser), c'est toujours donner une image de soi dans le langage, et souvent en même temps se travestir ou de se cacher. Freud soulignait que certaines idées ne peuvent être reconnues et articulées qu'à condition d'être transformées, projetées hors de soi ou « déniées⁸⁰⁰ ». Le masque pourrait ainsi permettre de penser et d'énoncer ce que l'*ethos* ordinaire (nos « identités » sociales « officielles ») nous interdit de penser ou d'énoncer. On le sait bien, au moins depuis le théâtre ou les fables : se travestir confère une liberté nouvelle à celui qui parle. Il est possible, de même, que certaines pensées ne soient simplement pensables qu'à condition de se « déprendre » d'une conception unifiée du soi (tributaire d'une métaphysique administrative) et de s'octroyer un peu de la liberté fantastique du comédien. Les « philosophes-artistes » ayant proposé une « autre manière de philosopher⁸⁰¹ » sont en même temps ceux qui se sont plus à se travestir et à adopter les masques les plus divers. Le personnage de Socrate inventé par Platon reste une source d'étonnement renouvelée pour les lecteurs des Dialogues, et Zarathoustra sert lui aussi de masque pour énoncer une certaine pensée (on peut se poser dans ces cas concrets la question de savoir dans quelle mesure l'usage du masque est libérateur, dans quelle mesure Nietzsche n'aurait pas pu dire ce que dit Zarathoustra). On pourrait dire la même chose de Birkin ou Don Ramon chez Lawrence : dans quelle mesure Lawrence aurait-il osé développer de telles pensées sous son nom propre (sans sentir qu'il outrepassait en quelque sorte son rôle et ses droits) ?

Nietzsche ajoutait que les masques servaient également à l'« homme caché » pour alimenter une forme de méconnaissance : se dissimuler serait un réflexe protecteur, une pudeur, un goût pour la dissimulation de ce qui est le plus important, peut-être pour empêcher qu'il soit de pouvoir juger de ce qui importe le plus. Si « tout esprit profond a besoin d'un masque⁸⁰² », c'est au nom d'un déplacement de l'impératif d'Épicure de « vivre caché » à la

⁸⁰⁰ Freud, « La dénégarion », *Œuvres Complètes de Freud*, XVII, PUF, 1992.

⁸⁰¹ Monique Dixsaut, *Platon et Nietzsche, l'autre manière de philosopher*, Fayard, 2015.

⁸⁰² Nietzsche, *Par-delà Bien et Mal*, §40 :

« Pour un homme doué d'une pudeur profonde, les destinées et les crises délicates choisissent des voies où presque personne n'a jamais passé, des voies que doivent même ignorer ses plus intimes confidents. Il se cache d'eux lorsqu'il a sa vie en danger et aussi lorsqu'il a reconquis sa sécurité. Un tel homme caché qui, par instinct, a besoin de la parole pour se taire et pour taire, inépuisable dans les moyens de voiler sa pensée, demande que ce soit un masque qui emplisse, à sa place, le cœur et l'esprit de ses amis, et il s'entend à encourager ce mirage. En admettant pourtant qu'il veuille être sincère, il s'apercevra un jour que, malgré tout, ce n'est qu'un masque que l'on connaît de lui et qu'il est bon qu'il en soit ainsi. Tout esprit profond a besoin d'un masque. »

sphère psychologique. Il faut dissimuler sa propre complexité dans l'espace social, où elle ne peut être que méconnue et critiquée.

On trouve des formules relativement proches dans un passage de *Kangaroo*, où Somers évoque au style indirect libre ce qu'il a « découvert » être « le grand secret » à l'occasion de son expérience traumatisante du refus de la Guerre : « *Let me watch them, to keep them at bay. But let me never admit for one single moment that they might be my judges. That, never*⁸⁰³ ». La dissimulation serait une manière de dissimuler aux yeux du monde ce que l'on porte de plus précieux, à la fois en le cachant et en le présentant sous une forme idéalisée dans les livres. Le masque protège ainsi d'un verdict social⁸⁰⁴ inquiétant, et la honte des origines sociales peut ici jouer un rôle, chez ces figures socialement marginales que sont aussi bien Nietzsche (qui se rêvait descendant d'un aristocrate polonais) que Lawrence (fils de mineur toujours très prompt à se sentir insulté par la condescendance inconsciente des membres des classes supérieures, et se rêvant également quelquefois membre éminent d'une « aristocrate du soleil »). Le masque est le moyen, pour le transfuge de classe, de réinventer sa vie, de transformer les déterminismes qui pèsent sur lui pour les adapter à la position nouvellement conquise.

Enfin le masque peut être une manière d'éviter les représailles liées au pouvoir des mots. On a souvent persécuté des écrivains iconoclastes, et Lawrence lui-même a été plusieurs fois traîné en justice pour des portraits un peu rudes de ses contemporains et de ses « amis », ainsi que pour les atteintes supposées aux mœurs et à la pudeur (les deux versions du tapuscrit des *Pansies*, envoyé à Londres le 07 janvier 1929, ont été saisis et confisquées par la police et le recueil, interdit de publication, a dû être « expurgé » de plusieurs poèmes). Plusieurs ouvrages importants de Lawrence ont été censurés⁸⁰⁵, le plus célèbre étant naturellement *Lady Chatterley's Lover*, le « masque » littéraire du gardien de chasse et de la femme du baronet ne suffisant pas, dans ce cas, à dissimuler ou à euphémiser la « violation », ou ce qui fût un jour jugé telle par certains⁸⁰⁶.

Pour résumer :

⁸⁰³ DHL, *Kangaroo*, p.250.

⁸⁰⁴ Sur la notion de verdict social cf. Dider Eribon, *La société comme verdict*, Fayard, 2012.

⁸⁰⁵ Le premier procès ayant lieu à la fin de l'année 1915 à propos de *the Rainbow*. L'œuvre sera interdite pendant 11 ans, les copies saisies et brûlées.

⁸⁰⁶ Dans « Introduction to these Paintings », *LE*, p.185 et sq., Lawrence pose la question de savoir pourquoi une œuvre d'art peut exciter la colère ou le ressentiment, pourquoi « *Cézanne's apple hurts* », « *made people shout with pain* ». Sur l'indignation profonde que peuvent susciter certaines œuvres, cf. par exemple Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, Hachette, 2012. Les réactions vont de l'indignation publique aux insultes et aux procès, jusqu'aux tentatives de vandalisation ou de destruction des œuvres.

- i) La notion de masques permet de penser un sujet authentiquement pluriel
- ii) l'adoption d'un masque peut faire gagner une certaine liberté vis-à-vis de soi, et par-là faire gagner en lucidité (certaines choses impensables en première personne deviennent pensables en troisième personne, sous une forme déplacée ou déniée).
- iii) le masque peut en même temps être un instrument de dissimulation sociale, permettant d'échapper aux verdicts du monde social sous leurs différentes formes (condamnations juridiques, condamnations sociales, intériorisation de ces condamnations sociales sous forme de haine de soi).

En somme le masque serait un moyen de *se dissimuler pour mieux se révéler* (selon le paradoxe apparent, que les artistes aiment à répéter, qui veut que le « mensonge » ou la dissimulation soit parfois la meilleure manière de dire le vrai). C'est ce que déclare Nietzsche au début d'*Ecce Homo* : « j'ai un devoir, contre lequel se révoltent au fond mes habitudes, et, plus encore, la fierté de mes instincts, celui de dire écoutez-moi, car je suis un tel. Et n'allez surtout pas me confondre avec un autre⁸⁰⁷ ». Le paradoxe est bien entendu que Nietzsche ne cesse, soit-disant pour ne pas être méconnu, de se reconstruire un passé très éloigné des réalités factuelles. La question du masque est inséparable de l'incitation à dire le vrai sur soi. Se masquer, c'est peut-être trouver une manière de participer à la grande exigence de l'*aveu*, que Foucault a reconnu être un mode de production de discours fondamental (dont la confession chrétienne n'est qu'un moment)⁸⁰⁸. Le masque constituerait de ce point de vue une protection contre le danger de *trop en dire* (Lawrence décrit ce risque après l'emportement de Birkin contre Hermione : « *there was a sense of violation in the air, as if too much was said, the unforgivable* »). L'art n'est pas étranger à cette manière de déformer pour mieux dire, d'euphémiser ou de déplacer certaines vérités pour les rendre acceptable. Les masques discursifs servent aussi bien à *se représenter* qu'à *se protéger*, à se donner et à se refuser, ou peut-être plus justement à se donner tout en se refusant. De fait on sait bien que la scène théâtrale, comme lieu d'exposition maximale, peut être en même temps le lieu du plus grand refuge, l'espace où on ne craint pas les jugements du monde parce que d'autres valeurs régissent ce qui s'y passe. Les discours y circulent selon d'autres lois, l'ordre du discours y est soumis à d'autres règles que dans les espaces sociaux ordinaires. L'espace fictionnel se révèle une fois de plus disposer de certains privilèges, qui

⁸⁰⁷ Nietzsche, *Ecce Homo*, Préface, §1.

⁸⁰⁸ Michel Foucault, *Subjectivité et vérité*, Gallimard-Seuil, 2014.

peuvent rendre possible de penser, d'articuler ou de représenter ce qui d'ordinaire demeure impensé ou impensable.

L'image du roman comme une scène de théâtre où circulent des voix ne doit toutefois pas faire oublier la réalité physique et l'ancrage social des discours qui y circulent. On a pu ainsi reprocher à Ducrot que son concept d'énonciation « n'implique même pas l'hypothèse que l'énoncé est produit par un sujet parlant⁸⁰⁹ », transformant ainsi le lieu de l'énonciation en « une sorte de « hors-lieu » - théâtral – habité par des « êtres de parole » qui, hors de toute attache explicite avec le sujet parlant et sa réalité d'être de parole, apparaissent comme « suspendus », « désancrés⁸¹⁰ » ». L'attachement de Bakhtine à la dimension sociale des discours repris et agencés dans le roman peut permettre d'éviter d'abstraire exagérément l'espace romanesque. Le jeu des masques ne signifie pas que tout rapport au réel soit banni, puisque l'intérêt tient justement à s'éloigner de la « réalité » pour mieux échapper à ce qui interdit d'ordinaire de penser ou de représenter certaines de ses dimensions.

Comment répondre à notre question de départ : « qui pense ? », face à un texte de Lawrence ? S'agit-il de l'individu empirique, de la personne, de l'auteur, du sujet linguistique ? Cette dernière hypothèse permet d'éviter de substantialiser trop rapidement le sujet. L'hypothèse de Benveniste (d'une personne humaine constituée dans le discours par une appropriation singulière d'une langue commune) est séduisante, mais elle risque peut-être d'exclure la possibilité que la subjectivité excède la personne humaine linguistiquement constituée (quand Benveniste tend à identifier les deux). Il doit exister une certaine épaisseur du sujet impliquée dans tout acte de parole, qui excède le statut ontologique de l'être discursif.

Résumons-nous.

i) Le discours romanesque met en lumière la pluralité de discours hétérogènes qui constituent le sujet parlant, ainsi qu'une tendance corrélatrice à se réunifier de manière illusoire (que Lacan a bien repéré sous la forme de la fascination « imaginaire » du jeune enfant humain pour son reflet, figure illusoire d'une unité toute extérieure à laquelle il est tentant de s'identifier pour échapper aux angoisses du « corps morcelé⁸¹¹ »). De ce point de vue, c'est la pluralité et l'hétérogénéité qui sont logiquement et génétiquement premiers, l'unité étant une anticipation rassurante mais toujours partiellement illusoire.

⁸⁰⁹ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *art.cit.*, p.109.

⁸¹⁰ *Id.*

⁸¹¹ Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » (1949), *Ecrits*, Seuil, 1966, p.93-100.

ii) Les masques fictionnels (les divers énonciateurs : narrateur, personnage) permettent de déployer des discours à mi-chemin entre l'unité largement fantasmatique du Moi, et une forme radicale d'évaporation, de « dislocation » ou de « pulvérisation⁸¹² » de toute figure identifiable d'énonciateur. Il s'agit de concevoir une subjectivité « vacillante », « clignotante », plurielle et ouverte à d'autres existants, qui ne soit pas pour autant totalement dissoute.

iii) le concept de masque peut être fécond pour penser la pluralité du sujet et les modalités de ses apparitions sociales, qui sont toujours en même temps des dissimulations ou des travestissements.

Qui pense dans l'œuvre de Lawrence ? Ni un Sujet unifié, ni des voix purement anonymes, mais une pluralité de figures de discours possédant une certaine consistance, une certaine épaisseur historique, capables de se parler entre elles, de s'évaluer les unes les autres et de susciter ainsi un effet réflexif sur leurs différentes manières de « cadrer » (catégoriser) la réalité. Le sujet pensant ne peut alors être qu'un sujet divisé, instaurant un dialogue avec lui-même. Cette division interne, Platon l'avait déjà reconnue comme une condition de toute pensée, et c'est la force des analyses performatives de Hintikka de la retrouver chez Descartes. Seulement, dans ces deux cas, la division est seulement duelle. Or il est parfaitement possible, et même il est nécessaire, de penser une pluralisation subjective qui, sans tomber dans la dislocation pure et simple, fasse émerger des îlots d'identité, figures provisoires capables de parler et de servir de support à une implication subjective (sans être un support d'identification définitif).

L'hétéronyme est peut-être l'équivalent le plus proche de ce que nous visons ici. Mais l'hétéronyme est encore trop modelé sur la figure imaginaire du Moi, sa capacité de variation est moindre que ce à quoi nous pensons ; de plus l'hétéronyme est exclusivement humain, alors qu'il est possible d'imaginer des pôles provisoires d'identité beaucoup plus marginaux : esprits des ancêtres, animal-totem (Brault parle de « masques animaliers » à propos de certains poèmes de Lawrence), ordinateur intégré à la conscience⁸¹³, etc.. Le cas de Fernando Pessoa doit être mis à part, notamment par la capacité qu'a Pessoa de faire varier ses propres hétéronymes. Ainsi Alberto Caeiro peut, dans *Le gardeur de troupeau*, produire des poèmes qui expriment le contraire de ce qu'il est habituellement⁸¹⁴. Pessoa aime installer ses discours dans des

⁸¹² Julia Kristeva, « Le geste, pratique ou communication ? », *Langages*, 10, 1968, p.55-56.

⁸¹³ Comme dans la nouvelle « Black Box » de Jennifer Egan (2012), où la conscience de l'héroïne est en permanence redoublée par un programme informatique, à tel point que conscience et machine deviennent indiscernables.

⁸¹⁴ Fernando Pessoa, *Le gardeur de troupeau*, XV, Poésie Gallimard, 2006, p.63 : « Les quatre chansons qui suivent / s'écartent de tout ce que je pense, / elles mentent à tout ce que j'éprouve, / elles sont à l'opposé de ce que je

agencements énonciatifs complexes de ce type. Il revendiquait d'ailleurs le changement de perspective dans l'énonciation comme une vertu moderne :

S'il est un fait étrange et inexplicable, c'est bien qu'une créature douée d'intelligence et de sensibilité reste toujours assise sur la même opinion, toujours cohérente avec elle-même. Tout se transforme continuellement, dans notre corps aussi et par conséquent dans notre cerveau. Alors, comment, sinon pour cause de maladie, tomber et retomber dans cette anomalie de vouloir penser aujourd'hui la même chose qu'hier, alors que non seulement le cerveau d'aujourd'hui n'est déjà plus celui d'hier mais que même le jour d'aujourd'hui n'est pas celui d'hier ? Être cohérent est une maladie, un atavisme peut-être ; cela remonte à des ancêtres animaux, à un stade de leur évolution où cette disgrâce était naturelle. Un être doté de nerfs moderne, d'une intelligence sans œillères, d'une sensibilité en éveil, a le devoir cérébral de changer d'opinion et de certitude plusieurs fois par jour. L'homme discipliné et cultivé fait de son intelligence les miroirs du milieu ambiant transitoire ; il est républicain le matin, monarchiste au crépuscule ; athée sous un soleil éclatant et catholique transmontain à certaines heures d'ombre et de silence ; et ne jurant que par Mallarmé à ces moments de la tombée de la nuit sur la ville où éclosent les lumières, il doit sentir que tout le symbolisme est une invention de fou quand, solitaire devant la mer, il ne sait plus que l'Odyssée. Des convictions profondes, seuls en ont les êtres superficiels. Ceux qui ne font pas attention aux choses, ne les voient guère que pour ne pas s'y cogner, ceux-là sont toujours du même avis, ils sont tout d'une pièce et cohérents. Ils sont du bois dont se servent la politique et la religion, c'est pourquoi ils brûlent si mal devant la Vérité et la Vie⁸¹⁵.

La difficulté de l'écriture consiste à construire des énonciateurs suffisamment solides pour être identifiables (pour que l'on puisse peu à peu saisir leur point de vue et l'anticiper dans une certaine mesure), mais suffisamment souples pour pouvoir changer et être transformé par d'autres points de vue que le leur (comme Caeiro malade, ou Birkin face à Ursula). L'essentiel de la pensée romanesque chez Lawrence se joue bien *autour* des personnages, dans ces « zones » repérées par Bakhtine où des énoncés sont infléchis. Mais les personnages ne sont pas des « caractères » déterminés, ils n'ont pas la stabilité du « vieux Moi », comme l'explique Lawrence dans une lettre à Garnett souvent citée :

You musn't look in my novel for the old stable ego of the character. There is another ego, according to whose action the individual is unrecognizable, and passes through, as it were, allotropic states which it needs a deeper sense than any we've been used to exercise, to discover are states of the

suis... » On a donc dans les poèmes suivants un usage du « Je » très complexe : il s'agit de Caeiro (l'hétéronyme), présenté au début du recueil par Alvaro del Campo (autre hétéronyme) comme son maître. Mais c'est un Caeiro « malade » qui prétend « mentir » du fait d'une maladie, et exprimer le contraire de ce qu'il est d'habitude. Il est d'autant plus difficile de débrouiller cet écheveau qu'il existe des passages entre ces différentes figures : « C'est pourquoi ces chansons qui me désavouent / n'ont pas le pouvoir de me désavouer » (p.64). Il est remarquable à ce propos que Pessoa reprenne la formule socratique du Banquet : « je ne suis rien », affirmation suivie par : « Je porte en moi tous les rêves du monde ».

⁸¹⁵ Fernando Pessoa, « 17. Chronique de la vie qui passe... », *Chroniques de la vie qui passe*, S.Biberfeld et D.Touati (trad.), Editions 10/18, 1999.

same single radically-unchanged element (Like as diamond and coal are the same pure single element of carbon. The ordinary novel would trace the history of the diamond – But I say ‘diamond, what! This is carbon.’ And my diamond might be coal or soot, and my theme is carbon.) [...] Again I say, don’t look for the development of the novel to follow the lines of certain characters: the characters fall into the form of some other rhythmic form, like when one draws a fiddle-bow across a fine tray delicately sanded, the sand takes lines unknown⁸¹⁶.

La question porte sur le principe de détermination des personnages romanesques : qu’est-ce qui assure leur unité et leur constance ? Il est courant de reprocher à un personnage de fiction de ne pas « tenir », d’être trop insignifiant ou de manquer de ce qui permettrait au lecteur d’en sentir le style et la nécessité. Lawrence ne dit pas que ses personnages sont dénués de centre ou de fondement, ni qu’ils sont en déplacement permanent. Au contraire ils possèdent bien un principe d’identité. Mais ce principe d’identité est supra-personnel, ou infra-personnel, au sens où il se situe en-deçà du « Moi », de ce que le sujet saisit ou croit saisir de lui-même. C’est au nom de ce principe d’identité plus profond que l’ego peut passer par des états en apparence sans rapports entre eux, « allotropiques » pour reprendre cette métaphore chimique - l’allotropie désignant la faculté de certains corps simples d’exister sous plusieurs formes cristallines ou moléculaires différentes. Ainsi le même élément carbone (C) peut exister sous différentes variétés allotropiques comme le carbone brut ou le diamant (mais aussi le graphite, la lonsdaléite, ou les fullerènes). Les variations phénoménales entre les allotropes n’ôtent rien à la réalité du principe chimique qui assure leur identité profonde. L’image est remarquable pour plusieurs raisons. D’abord parce que Nietzsche l’emploie dans un texte célèbre du *Zarathoustra* (III, 29) que Lawrence ne pouvait ignorer. Ensuite parce que le charbon évoque directement l’univers des mines dans lequel Lawrence a grandi – opposé à tout ce que le diamant peut évoquer de noble, de rare, de précieux. Quand Lawrence déclare qu’il faut s’intéresser aux composés chimiques plutôt qu’à la forme allotropique, il invite à désinvestir la réalité sociale de ses personnages. Ces derniers ont bien une existence sociale, mais elle est inessentielle, et ne fait que recouvrir d’autres principes plus signifiants (on peut y voir le signe d’une dénégation de la réalité sociale, compréhensible chez un fils de mineur qui aurait de bonnes raisons de s’écrier devant les membres des classes dominantes : ‘*Diamond what ! This is carbon*’).

L’allotropie concerne les personnages (comme Mellors dans *Lady Chatterley’s Lover*, qui utilise aussi bien les formes de langue les plus légitimes que le dialecte du Derbyshire) comme le narrateur (puisque sa « voix » est infléchie par la proximité de la « zone » des différents personnages). Il est donc juste de parler, comme le fait Elise Brault, d’une « instabilité du

⁸¹⁶ DHL, L2, p.182-184.

« Je » » chez Lawrence (et pas seulement du « je » poétique). En cela Lawrence s'inscrit bien dans un effort de son temps de se débarrasser d'une conception trop unifiée du sujet humain, au profit, selon son expression, de « formes rythmiques » (*rhythmic form*). L'expression est presque un pléonasme si l'on se souvient du sens archaïque (préplatonicien) du terme reconstitué par Benveniste : forme mobile, figure dynamique du changement.

La subjectivation de l'énonciation est à la fois déterminée et changeante. Elle ne se confond ni avec l'hypothèse d'un Sujet unique, ni avec la dissolution du sujet. Il y a bien du subjectif, de la subjectivité, cristallisée autour de formes ponctuelles identifiables, elles-mêmes articulées à des principes chimiques invisibles qui ordonnent les variations en leur évitant d'être trop arbitraire. On pourrait à ce propos reprendre la mise en garde du *Philèbe* sur la tendance à opposer sans nuances l'Un à la multiplicité infinie : « les sages d'aujourd'hui font Un à l'aventure, plus vite ou plus lentement qu'il ne faudrait et, après l'Un, posent tout de suite l'infini ; quant aux intermédiaires, ils les ignorent⁸¹⁷ ». La réflexion sur le Sujet risque, elle aussi, d'aller trop vite de l'Un du Sujet substantiel à une dissolution pure et simple du sujet. Entre ces deux positions, il y a pourtant place pour une conception plurielle du sujet humain – et du sujet de la pensée qui nous intéresse ici –, qui passe par l'établissement de *pôles provisoires d'identité* discursivement constitués, que l'on peut si on veut appeler des « voix », si on veut bien se souvenir qu'il s'agit là d'une métaphore.

Lawrence affirme clairement l'impossibilité de définir directement le « Moi » en s'appuyant sur une simple introspection ou un principe *a priori* : comme disait déjà Hume, on ne peut faire l'expérience directe du « Moi », notamment du fait que le sujet vivant est une réalité plurielle et hétérogène. C'est à cette pluralité et cette hétérogénéité que le roman polyphonique permet de rendre justice, comme Lawrence l'explique dans un essai :

Me, man alive, I am a very curious assembly of incongruous parts. My yea! Of today is oddly different from my yea! Of yesterday [...] In all this change, I maintain a certain integrity. But woe betide me if I try to put my finger on it. If I say to myself: I am this, I am that! – Then if I stick to it, I turn into a stupid fixed thing like a lamp-post. I shall never know wherein lies my integrity, my individuality, my me. I can never know it. It is useless to talk about my ego. That only means that I have made up an idea of myself, and that I am trying to cut myself into pattern. Which is no good⁸¹⁸.

⁸¹⁷ Platon, *Philèbe*, 17a. Un commentateur précise : « Cela ne serait ni l'Un absolu fermé sur lui-même, ni l'univers héraclitéen ou empédocléen de l'Un-qui-est, qui se disperse à l'infini en cumulant tous les contraires catégoriaux ou en les étalant dans le temps ». Alexis Pinchard, « Méthode des hypothèses et usage cosmologique des Formes dans le Parménide de Platon », *Etudes platoniciennes*, 15, 2019.

⁸¹⁸ DHL, *Study on Thomas Hardy*, CUP, p.196-197, cité par Elise Brault, *op.cit.*, p.17.

De même que le « Je » transcendantal kantien ne peut être saisi qu'à travers ses manifestations phénoménales, le « Je » élémentaire et « chimique » postulé par Lawrence ne peut jamais être représenté que de biais et apparaître que masqué. On doit postuler un « élément inchangé » (« *the same single radically-unchanged element* »), mais il ne peut jamais apparaître directement ou sans masque. Il exige au contraire un art du détour, un goût pour le travail sur soi ou la transformation de soi, expérience de variation à travers laquelle quelque chose d'élémentaire peut indirectement apparaître (comme l'essence apparaît, chez Husserl, à travers un processus contrôlé de variation eidétique). Ce sens singulier permettant d'appréhender le Soi de manière indirecte exige un sens particulier, qui fait largement défaut et devrait être exercé (« *it needs a deeper sense than any we've been used to exercise* »). Or les textes littéraires ont précisément pour fonction de solliciter ce sens pour faire apparaître, à travers les variations subjectives et au-delà des changements de l'être social, le « roc » impersonnel mais « élémentaire », principe des variations sans être lui-même directement appréhendable, à partir duquel peut se constituer le sujet humain dans son caractère changeant, diapré, « carnavalesque ». En lui-même le Sujet est inaccessible et invisible (« *maskless and invisible* » comme il est dit d'Aaron⁸¹⁹). C'est pourquoi il a besoin de masques pour apparaître (et s'apparaître à lui-même), tout en sachant que le masque est à la fois la condition de possibilité de son apparition, et la nécessité de son travestissement.

On pourrait dire que les « idées » énoncées dans un roman n'appartiennent à ceux qui les énoncent que dans la mesure où elles les transforment, de telle sorte qu'ils deviennent sujets par l'énonciation (comme le sujet de l'agir ne devient sujet de l'acte qu'en se constituant lui-même comme sujet agissant). Blanchot parlait en ce sens d'énoncés qui « ne sont les nôtres que par cette étrangeté que nous sommes devenus pour nous ».

5.6. « Authenticité » en régime polyphonique

Une conséquence remarquable du polyvocalisme ou de l'hybridation concerne la quête de l'authenticité. Fernando Pessoa, si lucide sur la pluralité subjectives (« combien de masques portons-nous, et de masques / Sous le masque⁸²⁰... »), pose remarquablement la question de

⁸¹⁹ DHL, *Aaron's Rod*, p.163.

⁸²⁰ Fernando Pessoa, Sonnet VIII, cité par Brault, *op.cit.*, p.45

l'adhésion aux différents masques : « J'ai vécu toutes les émotions, toutes les pensées, tous les gestes, / Et il m'en est resté une tristesse comme si j'avais voulu les vivre sans y parvenir⁸²¹ ». La question est bien celle de réussir à être véritablement ce que l'on dit, à s'y retrouver, à se situer au milieu d'un continuum de variations ordonné par une pluralité de pôles d'identité. Comment l'implication subjective peut se reconnaître et se réaliser si l'hétérogénéité est notre condition ? Si d'une part tout discours, y compris le discours littéraire, est fait d'emprunts et de « citations », explicites ou implicites, à une pluralité de discours hétérogènes, et si d'autre part les émotions même sincères peuvent être provoquées culturellement, voire produites dans des buts de productivité au travail, comment penser ce que peut être un discours authentique ? On peut imaginer qu'il s'agisse d'une soustraction plutôt qu'une rupture. Nous voulons dire qu'il ne s'agit pas, pour viser l'authenticité, de rompre avec un discours « faux », collectif et naïf, pour lui opposer un discours « vrai », individuel et éclairé. Il s'agit plutôt de reconfigurer différents discours collectifs, de façon à y trouver une place que l'on puisse reconnaître comme la sienne. Le sujet n'a pas à « exprimer » une intériorité authentique préexistante, qu'un univers collectif (le « On » heideggérien) recouvrerait, il a plutôt à *s'y retrouver* au milieu de discours hétérogènes, pour parvenir, selon la remarquable formule de Stanley Cavell, à « vouloir dire ce qu'il dit⁸²² ». Sandra Laugier résume l'hypothèse ainsi : « Stanley Cavell montre que le problème n'est pas de ne pas pouvoir exprimer ce que j'ai « en moi », de penser ou de sentir quelque chose sans pouvoir le dire, mais qu'il est exactement l'inverse : de ne pas pouvoir « être dans ce que je dis », de vouloir dire ce que je dis⁸²³ ». Il n'y a pas d'abord le silence, puis une parole vraie, ni des discours anonymes vides (les pièces que l'on échange de main en main « en silence » de Mallarmé) avec lesquels il faudrait rompre pour émettre une parole « pleine » (comme encore chez Lacan). Il y a plutôt des discours pluriels et enchevêtrés *que l'on ne parvient pas à habiter*, qui sont comme des vêtements mal taillés et qui doivent devenir, progressivement et à force de travail, des discours qui conviennent, constituant ainsi, pour un individu vivant, une manière de dire dans laquelle il se retrouve. De l'inauthentique à l'authentique il y a donc moins rupture que reprise, moins création pure que récupération, découpage, jeux de citations, « bricolage » discursif.

Les réflexions sur « l'originalité » d'un auteur doivent partir de cette idée : on n'invente jamais un discours, on ne fait que reprendre des fragments de discours, les assembler de façon à ce que l'on puisse se retrouver en eux. C'est cette subjectivation progressive de discours

⁸²¹ Fernando Pessoa, « Passage des heures », *Poésies*, *op.cit.*, p.174.

⁸²² Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say ? : A Book of Essays*, Cambridge Philosophy Classics, 2015 [1958].

⁸²³ Sandra Laugier, Albert Cohen, *Pourquoi désobéir en démocratie ?*, La découverte, 2011.

étrangers qui constitue le problème de l'authenticité. Se trouver, avoir une voix dans le langage, c'est développer une capacité de vouloir dire ce que l'on dit à partir des discours disponibles. Cette capacité à investir ce que l'on commence par dire « en l'air », « sans y penser », « comme tout le monde », est inséparable d'un certain rapport à l'autre et aux discours de l'autre. C'est par l'autre plutôt que contre lui que je peux me constituer comme sujet de mon discours. Comme le notait un commentateur de Bakhtine à propos de la recherche d'une « voix propre » :

[...] à la limite, il n'y a pas plus de discours de l'autre qu'il n'y a de discours du même. Jamais entendue comme telle, la voix propre désigne plutôt un principe de différenciation : que ce soit la mienne ou celle de l'autre, ce n'est pas une donnée simple, elle ne peut être atteinte que par soustraction et après désimplification du compromis où elle est nouée à la voix d'autrui. L'idée d'une distribution des voix entre le même et l'autre est illusoire, même dans le cas du monologue, dès lors qu'un énoncé pourvu de sens ne saurait être produit avant qu'une relation interlocutive se soit nouée⁸²⁴.

S'il existe une « voix propre » en littérature, elle tient dans ce « principe de différenciation » par lequel un écrivain investit ou se distancie des discours ambiants qui le traversent et le constituent. La sociologie aime à souligner à quel point les discours et les choix en apparence les plus personnels sont en réalité l'expression d'appartenances inconscientes à des groupes sociaux. « On est beaucoup moins original que ce qu'on croit », répétait Pierre Bourdieu. Ce n'est pas faire insulte au génie de Lawrence ou tenter de le rabaisser que d'affirmer qu'il n'échappe pas à cette règle. Mais qu'est-ce qui constitue malgré tout la « voix propre » de Lawrence ? Peut-être rien d'autre qu'une certaine manière de circuler entre différentes « voix », de mobiliser plus ou moins ironiquement des discours variés. Plus précisément, « l'originalité » de Lawrence tient peut-être à une manière singulière de soutenir des discours « populaires » dans un style « élevé », selon un principe de déplacement des registres, de mise en rapport de catégories ordinairement séparées (à l'origine d'effets littéraires comme le *burlesque*⁸²⁵). Lawrence, lui aussi, traite des sujets communs dans un registre noble, et c'est ce léger décalage entre les contenus et les manières de dire (cet effet de « tuilage ») qui donne à penser. Lawrence n'invente pas un discours propre, il reconfigure et agence de manière fascinante des discours existants. C'est par ce travail qu'il donne à penser, et sa pensée est inséparable de ce travail d'entrelacement ou « d'orchestration » discursive, qui ne peut donner à réfléchir qu'à condition de parvenir à « lustrer notre capacité d'étonnement » (Lacan), ou dans les termes de Lawrence à susciter un

⁸²⁴ Francis Jacques, *L'espace logique de l'interlocution*, op.cit.

⁸²⁵ Par exemple la fable de La Fontaine « Les deux coqs », construite sur la reprise d'éléments typiques de l'épopée (genre noble) à l'intérieur d'une basse-cour (thème vulgaire). C'est la superposition des deux registres qui constitue l'intérêt majeur du récit.

certain *wonder*.

Chapitre 6

DE L'ÉTONNEMENT PHILOSOPHIQUE AU WONDER

6.1. Le moment grec du « *thaumazein* »

Thaumazein désigne en grec ancien à la fois l'étonnement et l'émerveillement. On trouve dans le dialogue tardif du *Théétète* la formule suivante, placée dans la bouche de Socrate : « D'un philosophe ceci est le *pathos* : l'étonnement (*thaumazein*). Il n'existe pas d'autre origine de la philosophie (*archè philosophias*)⁸²⁶ ».

On peut comprendre par là, en première approximation, que la pensée nécessite d'être mise en mouvement, stimulée par l'irruption d'une nouveauté ou d'un choc, de la rencontre avec une réalité inconnue non directement assimilable ou identifiable à l'aide du savoir disponible. Pour s'interroger sur une réalité, il faut d'abord cesser de croire la connaître ou la reconnaître. L'étonnement serait alors la disposition émotionnelle singulière (le *pathos*) capable de forcer le sujet à remettre en jeu son savoir, à s'extraire de la certitude de ses opinions de façon à passer d'un savoir supposé, qui est un autre nom de l'ignorance, à l'attitude philosophique d'ignorance consciente animée par le désir d'apprendre et de comprendre. De ce point de vue l'étonnement serait bien le point de départ de la philosophie, ce qui susciterait et motiverait le mouvement de remise en question et de dépassement de l'opinion.

Mais cette interprétation, bien que justifiée, réduit l'étonnement à n'être que l'avant-goût de la pensée et, comme le valet qui annonce les convives, à disparaître dès que la pensée a fait son apparition. Un étonnement qui ne donnerait lieu à aucune pensée, une forme d'étonnement béat, n'aurait en effet aucune valeur de ce point de vue, tout comme un étonnement stupéfiant qui pourrait soutenir la sophistique la plus vaine et la plus illusoire. C'est pourquoi « le *thaumazein* n'est pas en soi un sentiment philosophique, et il peut engendrer toute autre chose que la *philosophia* : une admiration stupide devant les arguments sophistiques⁸²⁷ ». De fait, dans le passage célèbre du *Théétète* où il est question de l'étonnement, ce n'est pas Socrate qui s'étonne, mais bien le jeune Théétète ; et cet étonnement ne naît pas seulement des questions de Socrate,

⁸²⁶ Platon, *Théétète*, 155d.

⁸²⁷ Monique Dixsaut, *Le naturel philosophe*, op.cit., p.303.

mais de la thèse paradoxale de Protagoras et des arguments douteux par lesquels ce dernier prétend la défendre. À relire le passage dans son contexte il apparaît facilement que Socrate est ironique lorsqu'il déclare que l'étonnement est l'origine de toute philosophie ; il se moque gentiment du jeune Théétète. Il s'agirait moins en somme dans ce passage de faire l'éloge de l'étonnement, que d'inviter un jeune égaré à penser davantage. L'étonnement en lui-même n'aurait aucune valeur, car s'il peut conduire à la pratique de la philosophie, il peut également témoigner d'une abdication de tout sens critique, et conduire à une forme d'endoctrinement qui est l'exact contraire de la philosophie. Le disciple le plus aveuglé par son maître a peut-être lui aussi subi l'influence de ce mélange d'étonnement et d'émerveillement que désigne le *thaumazein*. Peut-on dire pour autant qu'un tel disciple est engagé sur le chemin de la pensée ? Et même si l'on considère le cas particulier d'un « bon » étonnement, c'est seulement la pensée qui lui confère rétrospectivement sa valeur.

À supposer même que le « bon » étonnement soit au principe, il doit être dépassé. Car si l'état de *thaumazein* se maintient comme tel, de cet état passif et sans discernement ne sortira jamais le travail de l'examen, et celui qui l'éprouve restera, face à la dialectique, cet amateur de spectacle émerveillé par des astuces [...] Commencement plutôt qu'origine, l'étonnement vaut ce que vaut la manière dont on le dépasse au cours d'un dialogue qui n'a pas pour fin de le produire⁸²⁸.

L'interprétation, claire et légitime, repose sur deux thèses distinctes : i) l'étonnement est un sentiment qui peut, dans certains cas et s'il est éprouvé par un naturel suffisamment doué, susciter de la pensée ; ii) le plus souvent il n'a aucune valeur et témoigne plutôt d'une forme d'engourdissement de l'intelligence. Cette interprétation a l'avantage d'éviter l'exaltation sentimentale du « merveilleux ». Elle évite également d'opposer trop brutalement Platon à une longue tradition antique, que Plutarque fait remonter à Pythagore, et qui conseille de se méfier de l'étonnement : *mêden thaumazein*⁸²⁹. L'étonnement, dans cette tradition, n'est qu'une réaction émotionnelle qui trouble ou paralyse la réflexion. C'est par exemple l'excès d'enthousiasme des jeunes, comme le jeune auditeur dont parle Plutarque, qui ne peut « entendre un mot, une syllabe, sans bondir, sans pousser des exclamations. C'est être trop léger, trop oiseau⁸³⁰ ». Mais l'étonnement peut aussi envelopper une part d'inquiétude ou de crainte (*thambos* signifie

⁸²⁸ *id.*, p.304

⁸²⁹ Plutarque, *Comment écouter ?*, *op.cit.* : « cette parole de Pythagore, « que le plus grand avantage qu'il eût retiré de la philosophie, c'était de ne s'étonner de rien » ». Plutarque invite à distinguer entre « les habitudes d'admiration et d'enthousiasme qui naissent de l'inexpérience et de l'erreur », dont la philosophie aide à se délivrer, et la capacité d'honorer autre chose que soi. Celui qui n'admire rien n'est pas un sage mais un être appauvri : « quand on est chiche d'éloges, il semble que ce soit par pauvreté » (Plutarque ajoute malicieusement « et que l'on en ait besoin pour son propre compte »).

⁸³⁰ *id.*

l'étonnement craintif, la stupeur), et risque de ce fait de conduire à la superstition plutôt que de stimuler la recherche des véritables causes, ou l'examen dialectique visant à comprendre ce que les choses sont en elles-mêmes.

On peut toutefois prendre la formule du *Théétète* à la lettre et se demander en quel sens l'étonnement, le *thaumazein*, peut non seulement être à l'origine de la philosophie mais également, en jouant sur la polysémie du terme grec *archè*, accompagner la pensée dans son déploiement, voire la gouverner (*archein* signifie diriger, commander). Cette lecture a l'inconvénient d'aller contre le contexte du dialogue et de faire perdre l'ironie de la remarque de Socrate. Elle s'inscrit également contre la tradition évoquée plus haut. Mais elle permet en même temps de fournir une image de la pensée bien différente de celle qui semblait d'abord s'imposer.

Cette seconde interprétation est celle que Heidegger propose de faire de la formule platonicienne, notamment dans une conférence intitulée « Qu'est-ce que la philosophie ? » prononcée au colloque de Cerisy en 1955. Heidegger s'y moque de l'interprétation qui fait de l'étonnement un simple point d'origine de la pensée n'ayant aucun rôle à jouer par la suite. Heidegger écrit dans la version publiée de sa conférence : « le *pathos* de l'étonnement ne se tient pas simplement au début de la philosophie comme par exemple le lavage des mains qui précède l'opération du chirurgien. L'étonnement porte et traverse la philosophie de son règne⁸³¹ ». L'étonnement ne vaudrait pas simplement par ce qu'il rend possible, il posséderait également une valeur intrinsèque, et pourrait être considéré comme un composant essentiel de la pensée à toutes les étapes de son déploiement. Heidegger écrit encore : « l'étonnement est *archè* – il continue de commander chaque pas de la philosophie. » L'étonnement ne serait donc pas le point de départ, mais ce qui continue d'habiter le processus de pensée et commande « chaque pas » de la réflexion. Toute la question est de savoir si l'étonnement joue bien un tel rôle dans le fonctionnement de la pensée « littéraire » de Lawrence. Lorsqu'Aristote déclare que la philosophie apparaît par l'entremise de l'étonnement, *dia thaumazein*⁸³², c'est le sens de cette médiation, de ce *dia-*, qui pose problème. S'agit-il d'un point d'accès, d'une porte qui ouvrirait, à certaines conditions, sur l'activité de penser, ou bien de ce qui accompagne la pensée à travers l'ensemble de son déploiement ? Lawrence s'inscrit, nous le verrons, dans cette seconde tradition qui conçoit une pensée habitée de façon durable par l'étonnement et l'émerveillement.

⁸³¹ Heidegger, « Qu'est-ce que la philosophie ? », Questions I et II, Gallimard », 1990.

⁸³² Aristote, *Métaphysique* A.2, 982b12-19. « C'est, en effet, l'étonnement qui poussa, comme aujourd'hui, les premiers penseurs aux spéculations philosophiques », trad. Tricot.

6.2. L'*admiratio*

La question du rapport entre étonnement et pensée a une longue histoire, qu'il n'est pas question de reconstituer dans son ensemble. Pour en marquer une étape importante, on peut souligner le déplacement culturel qui accompagne la traduction latine du *thaumazein* en *admiratio*. Certains thèmes se retrouvent dans le nouveau cadre culturel, comme le *nihil admirari* chez Horace, qui est une traduction littérale du *mêden thaumazein* attribué à Pythagore.

La définition du concept de passion à l'âge classique implique quant à elle un redéploiement original du concept d'étonnement, en particulier concernant son caractère émotionnel. Platon disait déjà que l'étonnement était un *pathos*. Chez les classiques il devient une passion. L'*admiratio* est ainsi définie par Descartes comme « la passion du surgissement même de la nouveauté⁸³³ ». L'étonnement est une passion de l'âme, c'est-à-dire pour Descartes un ensemble d'automatismes corporels considérés en tant qu'ils affectent l'âme. Cette passion de l'étonnement a ceci de particulier qu'elle accompagne l'éveil inaugural de l'attention aux choses, témoignant d'une réaction physiologique qui précède toute recognition intellectuelle. C'est pourquoi elle est dite « la première des passions⁸³⁴ », comme une polarisation originelle de l'expérience à partir de laquelle les autres passions peuvent se constituer. L'étonnement est, pour Descartes, à l'origine de toutes les autres réactions passionnelles possibles. Plus précisément l'*admiratio* est la conséquence d'une rupture dans la continuité de l'expérience, le signe d'une *saillance*, d'un effet différentiel, d'une surprise, c'est-à-dire encore d'une mise en échec des attentes perceptives fondées sur l'habitude.

Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissions auparavant ou bien de ce que nous supposions qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés⁸³⁵.

Un lien est établi entre la surprise, l'admiration et l'étonnement. Mais Descartes refuse absolument de penser l'*admiratio* comme ce qui pourrait « régner » sur la pensée, et conseille plutôt de s'en débarrasser : « encore qu'il soit bon d'être né avec quelque inclination à cette passion, parce que cela nous dispose à l'acquisition des sciences, nous devons toutefois tâcher

⁸³³ Thibault Barrier, « L'admiration, première et dernière des passions », *Circe*, 5, 2014.

⁸³⁴ Descartes, *Passions de l'âme*, art.53

⁸³⁵ *id.*

par après de nous en délivrer le plus qu'il est possible⁸³⁶ ». L'*admiratio* est une passion dont la valeur est provisoire, tout entière liée à la médiation qu'elle opère entre l'expérience de l'inconnu et la connaissance. L'*admiratio* cède bien, à mesure que la connaissance progresse, une part de l'excitation affective qui la constitue, mais c'est pour faire place à cette véritable activité de l'âme qu'est la pensée (*cogitatio*), là où le terme même de passion témoigne d'un fond de passivité. Pour Descartes mieux vaut savoir qu'admirer. Certes l'admiration a de la valeur lorsqu'elle stimule la recherche de connaissance en en soulignant les lacunes. Mais elle n'est que le corrélat passionnel d'une ignorance, et en tant que telle ne mérite pas qu'on lui reconnaisse la moindre valeur intrinsèque (sinon en ce que, comme toutes les passions, elle peut être une source appréciable de *plaisirs* éprouvés dans l'expérience de l'union de l'âme et du corps⁸³⁷). L'admiration ne peut pas être à elle-même son propre but sans s'autodétruire, car ce qui fait sa valeur n'est rien d'autre que ce qu'elle rend possible, c'est-à-dire une connaissance claire et distincte, dégrisée, qui fixe des yeux fermes sur la réalité.

Descartes note toutefois certains cas où l'*admiratio* peut accompagner la pensée sans disparaître pour autant. Ce que Lawrence tentera de concevoir, à savoir une pensée que l'étonnement porte et accompagne, Descartes le reconnaît dans la pensée de l'infini. À l'étonnement doit ordinairement succéder la recherche des causes, mais lorsque ces causes sont infinies l'étonnement est réactivé à mesure que la pensée progresse. Incapable de posséder la cause complète d'un phénomène et d'en épuiser la richesse, le sujet pensant trouve dans certaines réalités une source inépuisable de surprises possibles. Il en va ainsi de l'idée de Dieu ou de la générosité humaine, capables de fournir « toujours une nouvelle admiration⁸³⁸ ». Ces cas exceptionnels n'annulent pas le fait que le plus souvent l'admiration et la réflexion ne peuvent coexister, mais ils ont le mérite de rendre possible une entorse à ce principe, et de faire apparaître en creux ce que pourrait être une pensée que l'étonnement accompagne tout au long de son déploiement. C'est précisément une telle pensée que Lawrence cherche à concevoir.

6.3. Le *wonder*

⁸³⁶ *id.*, art.76

⁸³⁷ *id.* art. 212 : « Au reste, l'âme peut avoir ses plaisirs à part ; mais pour ceux qui lui sont communs avec le corps, ils dépendent entièrement des passions : en sorte que les hommes qu'elles peuvent le plus émouvoir sont capables de goûter le plus de douceur en cette vie ».

⁸³⁸ *id.* art. 160, où cette puissance de bien user de son libre arbitre qu'est la générosité, est dite donner « toujours une nouvelle admiration ».

Lawrence ne parle ni d'étonnement ni d'admiration, mais de « *wonder* ». *To wonder*, c'est en anglais aussi bien s'étonner ou s'émerveiller que douter ou s'interroger (« *I wonder why...* »), ce qui indique déjà une certaine proximité avec la pensée. Le verbe est également apparenté à *to awe*, qui désigne ce mélange de respect, d'étonnement et de crainte que nous avons déjà reconnu dans le grec *thambos*, lié au *thaumazein*. L'étonnement (*wonder*) n'est pas privé de toute inquiétude, ce qui se conçoit aisément étant donné qu'il a à voir avec la surprise, l'interruption de l'ordre habituel des représentations.

Les remarques les plus importantes écrites par Lawrence sur le sujet se trouvent dans un article d'août 1928 intitulé « *Hymns in a man's life*⁸³⁹ ». Un souvenir d'enfance des hymnes chrétiens (Lawrence rappelle à l'occasion qu'il a été élevé dans la branche anticonformiste des protestants congrégationalistes) fournit l'occasion d'une réflexion sur le merveilleux (*wonder*). Mais plutôt que de considérer la pensée comme un triomphe sur l'étonnement, Lawrence cherche à la concevoir comme ce qui préserve au mieux le *wonder*. Le risque tient moins selon lui à une forme béate d'étonnement qu'à la disparition de tout étonnement.

Qu'est-ce qui fait que l'on cesse de s'étonner ? Lawrence conteste le fait que l'habitude suffise à émousser l'étonnement. La présence quotidienne, la répétition, la familiarité, ne suffisent pas à le détruire, ni par conséquent à « désenchanter » le monde : « *It is not familiarity that breeds contempt*⁸⁴⁰ ». Ainsi pour les hindous la vache sacrée est encore étonnante, merveilleuse et sans doute un peu inquiétante, trois sens qui sont contenus dans l'anglais « *wondrous* » : « [...] *to the Hindu the cow is still wondrous* ». De même la lune peut demeurer étonnante en ce sens, alors même qu'on peut la contempler quotidiennement. Ce ne sont donc ni l'habitude, ni la répétition, ni l'âge qui font s'émousser notre capacité d'étonnement ou d'émerveillement.

Ce qui annule l'étonnement, c'est plutôt pour Lawrence une certaine manière d'affirmer que l'on sait, de se poser face à la réalité comme un sujet connaissant. Ce qui détruit l'étonnement, c'est la prétention de savoir, l'idée que l'on peut véritablement posséder un savoir : « *the assumption of knowledge*⁸⁴¹ ». « *Assumption* » dit à la fois l'hypothèse, la supposition, l'appropriation, l'affectation et l'arrogance. Ce qui pose problème est une certaine attitude ou un rôle : celui du sujet supposé savoir⁸⁴², qui possède son savoir comme une propriété.

Il est difficile de ne pas reconnaître la proximité de ces formulations avec la critique

⁸³⁹ DHL, *Late Essays and Articles* (LE), p.131.

⁸⁴⁰ *Id.*

⁸⁴¹ *id.*

⁸⁴² Je laisse de côté le sens particulier que Lacan donne à l'expression du « Sujet supposé savoir », qui concerne plutôt un autre que soi (la figure du maître par exemple).

platonicienne du savoir développée dans le *Théétète* : le savoir n'est pas quelque chose que l'on tient à disposition, comme des oiseaux dans un colombier⁸⁴³. Dans l'*Apologie de Socrate*, Socrate s'étonne que le Dieu Apollon l'ait nommé le plus savant (le terme grec *sophos* désigne à la fois le sage et le savant, l'expert) des grecs. L'enquête à laquelle il se livre alors le conduit à découvrir une tendance, même chez les plus savants, à croire de manière exagérée à la solidité de leur savoir, à en faire un instrument de pouvoir, à oublier que le savoir humain est toujours partiel et provisoire. Ce que Socrate découvre, c'est chez tous ceux qu'il interroge la même sûreté supposée de leur savoir (« *assumption of knowledge* »).

Dès qu'un savoir est posé comme acquis, le *wonder* s'évanouit. C'est en ce sens que le savoir et l'étonnement s'excluent mutuellement : « *knowledge and wonder counteract one another*⁸⁴⁴ ». La critique porte moins sur le savoir en général que sur une certaine manière de concevoir le savoir comme une possession. C'est l'« *assumption of knowledge* » qui pose problème, c'est-à-dire finalement moins un savoir qu'une certaine forme particulièrement pernicieuse d'ignorance. Platon distinguait l'ignorance comme simple absence de savoir (*agnoia*) de l'ignorance qui désigne l'état d'un sujet pris au jeu de son propre savoir, oubliant les limites de son intelligence et affirmant avec arrogance ce qu'il croit savoir comme un savoir absolu. Cette ignorance comme illusion de savoir, Platon l'appellait *amathia*⁸⁴⁵.

La différence entre Lawrence et Platon vient de la « solution » proposée à un diagnostic commun. Platon proposait d'installer une distance entre le sujet et son savoir supposé, de surmonter la fixité des opinions grâce à la force du désir de comprendre. La pensée consistait alors à redoubler la distance instaurée par le savoir entre le sujet connaissant et la réalité connue. Lawrence invite au contraire à gagner en proximité. Le problème du savoir supposé n'est pas pour lui qu'il manque d'ironie ou de distance à soi, mais au contraire qu'il place le sujet connaissant trop à distance du monde, face à lui plutôt qu'auprès de lui. L'ignorant est face à la lune qu'il croit connaître dans une attitude de distance indifférente. C'est pourquoi la lune lui semble sans intérêt : « *Anybody who looks at the moon and says : "I know all about that poor orb", is, of course, bored by the moon*⁸⁴⁶ ». L'ennui est le symptôme du vide émotionnel suscité

⁸⁴³ Platon, *Théétète*, 197d.

⁸⁴⁴ DHL, *art.cit.*, LE, p.131.

⁸⁴⁵ Monique Dixsaut, « Images du philosophe », *Kléos*, 4, 2000, p.202: « l'ignorance (*agnoia*) comporte deux espèces : sa partie la plus rebelle et la plus envahissante est 'lamathia, le fait de croire qu'on sait alors qu'on ne sait pas, donc le refus d'apprendre ». D'autres interprétations proposent plutôt de distinguer une ignorance « ordinaire » (*agnoia*) de l'ignorance désirante de Socrate (*amathia*). Monique Canto, « Politique de la réfutation : entre chien et loup, le philosophe et le sophiste », *Positions de la sophistique*, Vrin, 1986, p.36.

⁸⁴⁶ DHL, *art.cit.*

par la distance du sujet qui prétend savoir⁸⁴⁷. L'étonnement émerveillé (*wonder*) est au contraire l'émotion qui accompagne la proximité, inaugurale ou retrouvée, du sujet avec une réalité, dès lors que son savoir ne fonctionne pas comme une protection ou une défense. Même le savoir le plus approximatif et le plus insuffisant peut suffire à mettre à distance les relations silencieuses que tout existant entretient avec ce qui l'entoure. Prétendre savoir, c'est se mettre à l'écart, se protéger d'un contact. Prétendre savoir, c'est affirmer qu'on n'a pas besoin d'approfondir l'expérience d'une réalité, c'est substituer un ensemble de connaissances plus ou moins précises à la nécessité de faire l'expérience du contact avec l'altérité d'autres existants. C'est toute l'éducation, y compris l'éducation scolaire, qui doit alors être repensée :

One has been forced to learn about orbits, eclipses, relative distances, dead worlds, craters of the moon, and so on. The crescent at evening still startles the soul with its delicate flashing. But the mind works automatically, and says : "Ah, she is in her first quarter. She is all there, in spite of the fact that we see only this slim blade. The earth's shadow is over her." - And willy-nilly, the intrusion of the mental processes dims the brilliance, the magic of the first apperception⁸⁴⁸.

Il faut se garder de comprendre trop vite ce genre de formule comme une banale confession anti-intellectualiste. Lawrence ne prétend pas que l'être humain vivrait mieux dans une forme de spontanéité animale inconsciente et instinctive, puisque cela est impossible. L'humain est pris dans le langage et le savoir, il ne peut s'empêcher de produire des représentations mentales. Mais il peut, à certaines conditions, fragiliser l'arrogance avec laquelle un certain savoir s'impose à lui comme « la vérité » ; il peut défaire au moins partiellement le passage automatisé d'une perception à une identification langagière. Il ne s'agit donc pas d'attaquer le savoir en tant que tel, ce qui serait ridicule, pas plus que de critiquer le travail des savants, puisqu'eux aussi maintiennent actif le sens de l'étonnement : « *Even the real scientist works in the sense of wonder*⁸⁴⁹ ». Ce qui détruit l'étonnement vient plutôt d'un certain usage du travail scientifique pris comme « résultat ».

Il s'agit donc moins d'opposer une ignorance merveilleuse à un savoir désenchanté, que de pointer du doigt une certaine manière qu'a le savoir légitime de détruire d'autres formes de connaissances. Lorsque Platon invente la dialectique, il condamne le mythe à devenir « mythologique⁸⁵⁰ », c'est-à-dire qu'il cherche à le disqualifier comme savoir. De même une certaine conception de la science tend à disqualifier l'étonnement-émerveillement (*wonder*), en y

⁸⁴⁷ Sur l'ennui chez Lawrence cf. Elise Brault, « Modern Boredom : Subjective Distortions of Time in D. H. Lawrence's Work », *Études Lawrenciennes*, 48, 2017. DOI : <https://doi.org/10.4000/lawrence.282>

⁸⁴⁸ DHL, *art.cit.*, p.131.

⁸⁴⁹ *Id.*, p.132

⁸⁵⁰ Monique Dixsaut, « Mythe et interprétation », *Platon et la question de l'âme*, Vrin, 2013, p.245-256.

voyant un enfantillage, une naïveté, et le symptôme d'une ignorance. Adopter le point de vue du mythe, du *muthos*, de l'histoire, c'est reconnaître d'autres formes de validité que celui du vrai et du faux (le « fétiche » dont parlait Austin). C'est pourquoi Lawrence peut écrire que l'important est moins, pour certaines productions culturelles, leur valeur de vérité, que l'étonnement-émerveillement qu'elles sont capables de susciter. Ainsi de certains passages de l'évangile : « *The miracle of the loaves and fishes is just as good to me now as when I was a child. I don't care whether it is historically a fact or not. What does it matter ? It is part of the genuine wonder*⁸⁵¹ ».

La question factuelle du vrai ou du faux (le Christ a-t-il réellement multiplié les poissons?) est subordonnée à la puissance de fascination (*wonder*) que la scène est capable de susciter. Non pas simplement parce que l'étonnement est une émotion plaisante, car à ce prix il faudrait préférer des mensonges agréables à des vérités plus dures, ce que Lawrence conteste absolument⁸⁵². La question n'est pas de privilégier nos désirs sur l'ordre du monde, mais de privilégier l'étonnement en tant qu'il contribue à maintenir une forme de contact et d'attachement au monde. C'est d'un point de vue relationnel que l'étonnement possède de la valeur, c'est pourquoi il est intrinsèquement religieux (au sens de l'éymologie (fantaisiste) qui rattache religion à *religare*, relier⁸⁵³), ou même comme le dit Lawrence le véritable fondement naturel de toute religiosité en tant que principe d'unité du vivant :

Plant consciousness, insect consciousness, fish consciousness, animal consciousness, all are related by one permanent element, which we may call the religious element inherent in all life, even in a flea : the sense of wonder. That is our sixth sense. And it is the *natural* religious sense⁸⁵⁴.

La faiblesse épistémique de l'étonnement a pour envers sa puissance relationnelle, et de ce point de vue elle n'est pas limitée à l'humain mais peut être trouvée aussi bien chez d'autres formes d'êtres vivants.

Dans *Lady Chatterley's Lover*, c'est seulement la troisième fois que Constance fait l'amour avec le garde-chasse qu'elle accepte de s'ouvrir à l'altérité qu'il est pour elle. C'est alors que l'étonnement surgit :

⁸⁵¹ DHL, *LE*, p.132.

⁸⁵² DHL, « On Being a Man », *RDP*, p.218. (Il s'agit de la critique des mensonges émotionnels, plus importante pour Lawrence que les mensonges factuels. Sur ce point cf. le poème « Lies » : « Lies are not a question of false fact / but of false feeling and perverted justice. », *More Pansies*, *CP*, p.545.)

⁸⁵³ On attribue généralement cette étymologie à Lactance (*Institutions divines*, IV, 28). Sur la critique de cette étymologie cf. Benveniste, « Pouvoir, droit, religion », *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, éditions de minuit, 1969.

⁸⁵⁴ DHL, « Hymns in a Man's Life », *art.cit.*, p.132.

the quick of all her plasm was touched (...) And now in her heart the queer *wonder* of him was awakened. A man ! The strange potency of manhood upon her ! (...) She clung to him, with a hiss of *wonder* that was almost awe, terror. (...) She crept nearer to him, nearer, only to be near to the sensual *wonder* of him⁸⁵⁵.

Plutôt que d'être un tremplin vers le savoir, il faut dire que l'étonnement est la marque émotionnelle du contact avec l'altérité. L'étonnement est à l'origine d'une pensée relationnelle, d'un contact singulier qui peut être l'occasion de la production d'un savoir nouveau. On peut aller jusqu'à dire que c'est toujours l'appréhension d'une relation physique avec une altérité qui suscite l'étonnement. C'est parce qu'on est relié à « quelque chose » hors de soi que l'étonnement peut apparaître. À propos des amérindiens, Lawrence parle d'un étonnement qui naît de la participation à la cérémonie : « [...] *the delicate, pulsing wonder (...) which comes from participating in the ceremony itself*⁸⁵⁶ ». L'étonnement est la manifestation émotionnelle inaugurale d'une rencontre physique avec une altérité. Dans la conception panthéiste de Lawrence, penser consiste toujours à prendre conscience et à donner forme à une relation inaperçue. L'étonnement créatif (« *the creative wonder* ») est l'autre nom de la pensée, et étant donné que seule la pensée peut permettre d'échapper à la fixation morbide des représentations ordinaires, on comprend que Lawrence puisse faire de l'étonnement un sixième sens (« *our sixth sense*⁸⁵⁷ ») et finalement le plus grand des biens : « *the most precious element in life is wonder*⁸⁵⁸ ».

6.4. le *wonder*, la pensée et le savoir

Là où Descartes dénonçait la stérilité d'un étonnement qui ne débouchait sur aucune connaissance positive, inscrivant ainsi sa réflexion sur l'*admiratio* dans une perspective épistémologique, l'émerveillement est pour Lawrence autre chose qu'un tremplin vers le savoir. Si l'étonnement (*wonder*) a à voir avec la pensée, s'il peut être non seulement l'origine de la pensée mais également ce qui « règne sur » (*archein*) elle, c'est en tant qu'il n'est pas un simple outil au service du savoir. C'est pourquoi l'étonnement a plus à voir avec la pensée qu'avec le savoir, avec la pensée en tant qu'elle se définit toujours comme un écart ou une différence vis-à-vis du savoir. L'étonnement (*wonder*) est le signe affectif de cet écart ou de cette différence, ce

⁸⁵⁵ DHL, *LCL*, p.225-226.

⁸⁵⁶ DHL, *Mornings in Mexico*, V

⁸⁵⁷ LE, p.132.

⁸⁵⁸ LE, p.131.

qui interdit de rabattre le fait de penser une réalité sur le fait de la connaître. L'étonnement (*wonder*) est le signe que quelque chose du sujet connaissant est atteint, bouleversé, sollicité émotionnellement. Cette transformation de soi marque le point où le savoir peut devenir pensée, s'il est vrai que penser consiste à défaire la mise à distance opérée par le savoir pour retrouver un contact sensible et émotionnel avec certaines réalités. L'étonnement est l'envers de l'utilisation protectrice (ou comme disait Lacan « paranoïaque ») du savoir. Le musée est pour Lawrence l'exemple typique d'un savoir qui met à distance et fait perdre le contact avec la réalité en prétendant en révéler le sens : « *A museum is not a first-hand contact : it is an illustrated lecture. And what one wants is the actual vital touch. I don't want to be "instructed" ; nor do many other people*⁸⁵⁹ ». L'étonnement témoigne qu'autre chose qu'une « lecture illustrée » est possible, qu'un autre sens d'apprendre est possible que celui que Lawrence nomme péjorativement « l'instruction », ou ailleurs le « didactisme ». Il faut toutefois bien distinguer l'étonnement de la curiosité face à la nouveauté :

A novelty is just a new grouping of cliches, a new arrangement of accustomed memories. That is why a novelty is so easily accepted : it gives the little shock or thrill of surprise, but it does not disturb the emotional and intuitive self. It forces you to see nothing new. It is only a novel compound of cliches⁸⁶⁰.

La nouveauté ne cause qu'une surprise éphémère, en faisant apercevoir une conséquence surprenante de l'ordre du monde tel qu'il est institué. Au contraire l'étonnement implique une reconfiguration créatrice de la structure cognitive et émotionnelle par laquelle le monde est appréhendé. L'étonnement transforme le sujet connaissant, la surprise le fascine un moment mais ne touche pas aux cadres de son univers. Il faut au contraire reconnaître dans l'étonnement la capacité de toucher aux cadres, aux principes, à *ce à partir de quoi* nous sentons, vivons et anticipons ordinairement le monde – et que par conséquent nous ne pensons pas.

On pourrait voir dans ces remarques l'expression d'un anti-intellectualisme vulgaire, d'une hostilité pure et simple au savoir au nom d'une supposée « pureté » de l'expérience naïve. Il suffit pour se convaincre qu'il s'agit de bien autre chose que de cela de se souvenir de la discussion au chapitre 3 de *Women in Love* entre Birkin, Ursula et Hermione. Birkin, inspecteur scolaire (*school inspector*), rend visite à Ursula dans sa classe pendant un cours de botanique consacré à la structure des chatons de noisetier. Une discussion s'engage sur l'importance de l'enseignement,

⁸⁵⁹ DHL, *Etruscan Places*, p.198

⁸⁶⁰ DHL, « Introduction to these paintings », in *LE*, p.209.

qui conduit à une tirade violente de Birkin contre l'anti-intellectualisme affiché d'Hermione, dans lequel il ne voit qu'une réaction complice à la volonté de savoir, une contrepartie qui n'en est que le prolongement ou l'envers. Nous avons déjà examiné ce texte, mais envisageons-le maintenant à partir du problème de l'anti-intellectualisme :

[Hermione] : 'Do you really think the children are better for being roused to consciousness ?' [...]
'They are not roused to consciousness', [Birkin] said. 'Consciousness comes to them, willy-nilly.'
'But do you think they are better for having it quickened, stimulated ? Isn't it better that they should remain unconscious of the hazel, isn't it better that they should see as a whole, without all this pulling to pieces, all this knowledge ? [...] do you think the children are better, happier, for all this knowledge ; do you really think they are ? Or is it better to leave them untouched, spontaneous. Hadn't they better be animals, simple animals, crude, violent, *anything*, rather than this self-consciousness, this incapacity to be spontaneous.'
[...] 'But do you think it is knowledge that makes us unliving and selfconscious ?' he asked irritably. [...]
'Yes', she said [...] 'It is the mind, and that is death.' [...]
'Not because they have too much mind, but too little,' he said brutally.
'Are you sure ?' she cried. 'It seems to me the reverse. They are overconscious, burdened to death with consciousness.'
'Imprisoned within a limited, false set of concepts,' he cried⁸⁶¹.

On retrouve dans ce texte la critique du mythe spontanéiste que nous avons déjà rencontré : aucun problème éthique ne vient d'un excès de pensée, puisque même les enfants pensent, qu'ils le veuillent ou non (« *willy-nilly* »). La pensée est une nécessité anthropologique. Ce qui fait défaut, c'est une pensée capable de sortir de la limite imposée par des concepts qui ne correspondent pas à l'expérience des sujets. Sans un effort créatif pour penser chacun se retrouve comme emprisonné dans une série de concepts inadéquats : « [...] *imprisoned within a limited, false set of concepts* ».

Quel rapport avec l'étonnement (*wonder*) ? L'étonnement est précisément un moyen émotionnel de sortir d'un cadre conceptuel pauvre et inadéquat. S'étonner, c'est faire l'expérience d'un écart entre ce qui est attendu et ce qui se présente (sa forme émotionnelle négative est l'horreur). Si penser consiste à mettre en relation des représentations claires et distinctes ou à penser des articulations logiques entre propositions, l'étonnement a peu de chose à faire avec elle. Mais si penser consiste à essayer de transformer les cadres par lesquels nous appréhendons la réalité, alors l'étonnement lui est intimement lié. Car c'est ce qui étonne qui mérite d'être pensé, et l'étonnant donne à penser.

Michael Edwards commençait ainsi un livre récent consacré à l'émerveillement :

⁸⁶¹ DHL, *WIL*, p.41.

Au lieu de supposer que l'émerveillement est le propre des enfants et des ingénus, une émotion agréable et passagère dont on se défait en comprenant l'objet qui l'a provoqué ou en revenant aux choses sérieuses, [ce livre] invite à penser qu'il n'y a rien de plus adulte ni de plus sérieux que de s'émerveiller. Il soutient que l'émerveillement n'est pas une simple émotion, mais une capacité de l'être ; qu'*il nous ouvre au monde*, révèle heureusement notre ignorance et nous offre une forme de connaissance à la fois plus libre et plus intime.⁸⁶²

Le terme d'émerveillement est peut-être mal choisi par ce qu'il évoque de candeur, de naïveté et de bon sentiment. Ce n'est sans doute pas un hasard qu'une défense de l'émerveillement soit développée par un britannique, porté en cela par le génie de la langue anglaise à propos du terme de « *wonder* », dont l'équivalent fait défaut en français.

⁸⁶² Michael Edwards, *De l'émerveillement*, Fayard, 2008, p. 14 (je souligne).

CONCLUSION

Que voulions-nous montrer, en somme ? Peut-être seulement illustrer la possibilité d'interroger certaines représentations philosophiques à partir de la littérature. Loin que Lawrence soit réductible à la figure de prophète obscur et satyrique à laquelle on l'a quelquefois hâtivement identifié, on trouve chez lui (chapitre 1) une véritable réflexion sur la dimension constitutive des idées par rapport à l'expérience humaine. Toute expérience, même en apparence la plus immédiate ou la plus affective, est organisée par des idées. Cela ne signifie pas que toute expérience soit réductible à un déploiement purement idéal – ce serait trahir les textes que de faire de Lawrence un artisan de l'idéalisme philosophique. Mais l'idée n'est pas chez lui une réalité dont on pourrait espérer se « libérer ».

Cela vaut également en ce qui concerne la vie affective (chapitre 2). Les intuitions de Lawrence trouvent un éclairage singulier dans les découvertes accumulées par les sciences affectives depuis plus de cinquante ans. Certains courants, qui sont loin d'être marginaux ou particulièrement radicaux, n'hésitent pas à parler de « concepts émotionnels ». La conception classique de la pensée comme pure activité de l'esprit dégagée des influences « pathologiques » est mise au défi de se réinventer. La pensée littéraire fournit alors un modèle de choix, non pour identifier définitivement l'activité de pensée à la forme qu'elle peut prendre en régime fictionnel, mais pour interroger certaines de ses modalités, et plus particulièrement la manière dont elle tente de travailler la vie affective de façon à approfondir et repenser les concepts émotionnels spontanément mobilisés pour organiser l'expérience.

La pensée philosophique, interrogée à partir de la littérature, est également conduite à réévaluer l'importance de son langage (chapitre 3), non pas de l'usage des termes ou de la précision de son vocabulaire, mais de la dimension « poétique » de toute écriture, même la plus prosaïque. Il ne s'agit pas tant d'interroger le statut d'une « pensée poétique », comme s'y sont attelés de nombreux auteurs, aussi bien en philosophie que dans les études lawrenciennes, que de poser la question du mode de signification de certains effets de langue : prosodie, jeux phoniques, rythme des phrases, etc. Si Lawrence reproche à la philosophie d'être une pensée incomplète ou tronquée, c'est peut-être en partie du fait de cette négligence du discours philosophique ordinaire à interroger rigoureusement ce que le « poétique » fait à la signification.

La ressource littéraire la plus décisive est peut-être liée aux jeux d'énonciation tels qu'ils se déploient dans la forme romanesque (chapitre 4). La philosophie entretient souvent un rapport

naïf face à l'importance de l'énonciation, en se réfugiant dans une pratique de l'« effacement énonciatif » qui invisibilise la question. L'exception platonicienne est remarquable à cet égard⁸⁶³, et permet de se figurer à quoi peut ressembler une philosophie capable de prendre les questions d'énonciation au sérieux. Le polyvocalisme et la « polyphonie » ne sont pas des instruments uniquement romanesques, comme semble quelquefois le dire Bakhtine, sauf à faire de Platon un romancier (ce que n'hésite pas à faire Lawrence : « *Plato's Dialogues are queer little novels* »). Le changement de « voix » permet d'infléchir la signification de mille manières, et de produire une pensée qui se déploie autrement que selon le modèle linéaire d'une suite d'implications logiques. La pensée de Lawrence, en particulier dans ses romans, apparaît alors comme une pensée dialogique, dynamisée par un jeu de renvois permanents, sans qu'il soit possible de fixer un sens définitif, dont une voix singulière serait la dépositrice privilégiée.

La conséquence majeure de ce modèle est que la teneur subjective de la pensée de Lawrence est fondamentalement dispersée (chapitre 5). L'interrogation philosophique sur le statut du sujet gagnerait à méditer sur la manière dont les études littéraires thématisent pour leur compte ces jeux d'attribution. L'exemple du Cogito montre bien qu'en ces matières, philosophie et littérature font face au même genre de problème – ce qui rend l'importance d'un dialogue à ce propos d'autant plus nécessaire.

Enfin, la question se pose du rapport entre pensée et *Wonder* (chapitre 6). Si le savoir moderne peut apparaître comme une source de « désenchantement du monde », la philosophie échappe à cette condamnation dans la mesure où, on le sait depuis Socrate et son « inscience », elle n'est pas un savoir. De ce point de vue la philosophie entretient avec l'étonnement-émerveillement un rapport singulier, thématisé par les grecs sous le terme de *thaumazein*. Qu'en est-il de la pensée romanesque ? Dans quelle mesure doit-elle, à sa manière, échapper au piège d'un savoir qui fait obstacle à l'apprentissage et à la pensée ? Il apparaît pour Lawrence que l'on n'échappe pas à ce piège par une ignorance pure et simple, mais par un jeu de déprises, un effort pour conserver un rapport dynamique à son propre savoir, de sorte de ne pas être recouvert par lui en adoptant la posture par excellence de l'ignorant (croire savoir), qui rend incapable d'apprendre. Le *wonder* est le nom que Lawrence donne, non pas à un refus du savoir au nom d'un « émerveillement » béat, mais à une exigence d'écart ou de déprise par rapport à tout savoir. En cela, littérature et philosophie sont très proches l'une et l'autre, et il est possible de les interroger l'une à partir de l'autre, chacune possédant ses instruments propres de dégagement et

⁸⁶³ La seule occurrence du nom de Platon dans les Dialogues se trouve dans le *Phédon*, pour indiquer une absence (« Platon, il me semble, était absent »). Quant à Socrate, il déclare à Alcibiade dans le *Banquet* qu'il n'est rien. La pensée platonicienne a, elle aussi, quelque chose d'anonyme.

d'interrogation.

En définitive Lawrence tente dans ses œuvres (essais, romans, nouvelles, poèmes, pièces de théâtre, lettres, etc.) de se réapproprier la notion de pensée en l'investissant d'un sens original. Penser, ce n'est pas juger ou subsumer un cas particulier sous une règle générale, par plus que confronter des opinions différentes. Penser, c'est réfléchir une transformation catégorielle qui est avant tout affaire d'affect et d'expérience. La fiction permet de raconter, sur un mode narratif, l'« aventure » qui consiste à envisager le monde à partir de perspectives nouvelles. Lawrence parle de *pensée* dès lors que cette « aventure » s'accompagne d'un effort de réflexivité. C'est cette double dimension d'expérience et de réflexivité qui constitue l'activité de penser. En ce sens la pensée se distingue radicalement d'un jeu logique sur des propositions, comme il apparaît dans le poème des *Pansies* sobrement intitulé « Thought » :

Thought, I love thought.

But not the jaggling and twisting of already existent ideas,

I despise that self-important game.

Thought is the welling up of unknown life into consciousness

Thought is the testing of statements on the touchstone of the conscience

Thought is gazing on to the face of life, and reading what can be read,

Thought is pondering over experience, and coming to a conclusion.

Thought is not a trick, or an exercise, or a set of dodges,

Thought is a man in his wholeness wholly attending⁸⁶⁴.

⁸⁶⁴ DHL, « Thought », *Pansies*, CP, p.563.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de D. H. Lawrence :

- LAWRENCE, David Herbert, *Aaron's Rod*, Mara Kalnins (éd.), CUP, Cambridge, 1988.
- *Fantasia of the Unconscious*, Bruce Steele (éd.), CUP, Cambridge, 2004.
- *Introductions and Reviews*, N.H. Reeve and John Worthen (éd.), CUP, Cambridge, 2005.
- *Kangaroo*, Bruce Steele (éd.), CUP, Cambridge, 1994.
- *Lady Chatterley's Lover and Apropos of Lady Chatterley*, Michael Squires (éd.), CUP, Cambridge, 2002.
- *The Lost Girl*, John Worthen (éd.), CUP, Cambridge, 1981.
- *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, Edward D. McDonald, (éd.), London, Heinemann, 1936.
- *The Plumed Serpent*, L. D. Clark (éd.), CUP, Cambridge, 1987.
- *Psychoanalysis and the Unconscious*, Bruce Steele (éd.), CUP, Cambridge, 2004.
- *Reflexion On the Death of a Porcupine*, Michael Herbert (éd.), CUP, Cambridge, 1988.
- *Studies in Classic American Literature*, Ezra Greenspan, Lindeth Vasey, John Worthen (éd.), CUP, Cambridge, 2003.
- *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays*, Simonetta De Filippis (éd.), CUP, Cambridge, 2002.
- *St Mawr and Other Stories*, Brian Finney (éd.), CUP, Cambridge, 1988.
- *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, Bruce Steele (éd.), CUP, Cambridge, 2002.
- *Twilight in Italy*, Kessinger Publishing, 2004.
- *Woman Who Rode Away (the) and Other Stories*, Dieter Mehl, Christina Jansohn (éd.), CUP,

Cambridge, 1995.

--- *Women in Love*, David Farmer, John Worthen and Lindeth Vasey (éd.), CUP, Cambridge, 1987.

LITTERATURE SECONDAIRE SUR LAWRENCE

AIKEN, Conrad, « Mr. Lawrence: Sensationalist », *The Nation and the Atheneum*, July 12, 1924.

ANDREWS, W. T. (Ed), *Critics on D. H. Lawrence*, George Allen & Unwind Ltd, 1971.

BALBERT, Peter, "Ursula Brangwen and the Essential Criticism: The Female Corrective in *Women in Love*," *Studies in the Novel*, 17(3), 1985, p. 267-285. www.jstor.org/stable/29532349.

BARRY, J., «Oswald Spengler and D.H. Lawrence», *English Studies in Africa*, 1966. <https://doi.org/10.1080/00138396908691185>.

BECKET, Fiona, *The thinker as Poet*, MacMillan Press, 1997

BRAULT, Elise, *Le « Je » et ses masques dans la poésie de D.H. Lawrence*, Editions du Septentrion, 2014.

BRAULT, Elise, « Modern Boredom : Subjective Distortions of Time in D. H. Lawrence's Work », *Études Lawrenciennes*, 48, 2017. DOI : <https://doi.org/10.4000/lawrence.282>

BROWN, Catherine, « Are Lawrence's 'Pansies' Poetry? », Public Conference in Eastwood, 2017. URL: <https://catherinebrown.org/are-dh-lawrences-pansies-poetry/>

CARSWELL, Catherine, *The Savage Pilgrimage* [1932]

CARSWELL, Catherine, *The Savage Pilgrimage*, Edition Delphi Classics (Electronic), 2012.

- CHAMBERS, Jessie, *D.H.Lawrence : A Personal Record*, Frank Cass Publishers, 1965 [1931].
- ELLIS David & MILLS Howard, *D. H. Lawrence's Non-fiction: Art, Thought and Genre*, Cambridge University Press, 1988
- FEYEL Juliette, « D. H. Lawrence and The Nietzschean Notion of Will to Power », *Études lawrenciennes*, 40, 2009.
- FEYEL Juliette, « Self and Suffering : Virginia Woolf, D. H. Lawrence and the War », *Études Lawrenciennes*, 46, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4000/lawrence.234>
- FEYEL, Juliette, « Twilight of the Aristocrats: Foreign Words in *Women in Love* », *Études Lawrenciennes* [En ligne], 44, 2013.
- FLEISHMAN, Avrom, « Lawrence and Bakhtin : Where Pluralism Ends and Dialogism Begins », 1990.
- FLEMING Fiona, *La figure de l'étranger dans l'œuvre de D. H. Lawrence : la puissance créatrice et transformatrice de l'étrange*, Thèse de doctorat, Paris Nanterre, 2016.
- GERHARDI, William, *Memoirs of a polyglot*, 1931
- HARRISSON Andrew, *The Life of D. H. Lawrence : A Critical Biography*, p.135
- JONES, Bethan, *The Last Poems of D.H. Lawrence: shaping a Late Style*, Routledge, 2016 [2010], p.202
- KATZ-ROY, Ginette, « D.H. Lawrence and "That Beastly France" », *The D.H.Lawrence Review*, 23(2/3), 1991, p.145.
- KROCKEL, Carl, *D.H. Lawrence and Germany: The Politics of Influence, ?*
- LEAVIS, J.R., *D.H.Lawrence, novelist*, Penguin Book, 1994 [1955], p.19.

- LOCKWOOD, M.J., *A Study of the Poems of D. H. Lawrence – Thinking in Poetry*, Palgrave Macmillan, 1987, p.146.
- LODGE, David, « Lawrence Dostoevsky, Bakhtin : D.H. Lawrence an Dialogic fiction », *Renaissance and Modern Studies*, 29, 1985, p.16-32. Repris modifié dans *Rethinking Lawrence* (ed. Keith Brown).
- MADDOX, Brenda, *D. H. Lawrence, the Story of a Marriage*. New York: Simon & Schuster, 1994.
- MILLET, Kate, *Sexual Politics*, University of Illinois Press, 2000 [1967], p.237-293.
- MILTON Colin, *Nietzsche and Lawrence, A Study in Influence*, Aberdeen University Press, 1987.
- MURRY, John Middleton, *Reminiscences of D.H. Lawrence*, Holt, 1933.
- REINHOLD, Natalya, « “Going to Lawrence for feeling”: A Study of *The Princess* », *Études Lawrenciennes*, 43, 2012. DOI : [10.4000/lawrence.99](https://doi.org/10.4000/lawrence.99)
- ROBERTS, Neil, « Is Lawrence a Moving Writer, and Does it Matter? », *Études Lawrenciennes* [En ligne], 42, 2011. DOI : 10.4000/lawrence.109
- SAGAR, Keith, *D.H.Lawrence: Poet*, Humanities-Ebooks LLP, 2007.
- SOTIROVA, Violeta, *D. H. Lawrence and Narrative Viewpoint*, Continuum, 2011.
- SWORD, Helen, « Lawrence’s Poetry », *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, Anne Fernihough (ed.), Cambridge University Press, 2001, p.121
- TAYLOR Mark, « Henri Bergson’s Creative Evolution and the Interaction between Humankind and the Environment in D. H. Lawrence’s Australian Fiction », *D. H. Lawrence Review*, 41(1), 2016.
- TOPIA, André, Introduction à la traduction française de *Lady Chatterley’s Lover*, Folio

Classique, 1993.

VITOUX, Pierre, "The Chapter "Excursion" in *Women in Love*; Its Genesis and the Critical Problem," *Texas Studies in Literature and Language*, 17(4), 1976, p. 825.

WORTHEN, John, *D. H. Lawrence and the Idea of the Novel*, MacMillan Press, 1985 [1979]

WORTHEN, John, *D.H. Lawrence, The Life of an Outsider*, p.383.

YOXALL, Henry, « On four poems in 'Books and Pictures', Schoolmaster », *D.H. Lawrence, the Critical Heritage* (ed. R.P. Draper). London and New-York: Routledge, 1997 [1970]

SCIENCES AFFECTIVES / PSYCHOLOGIE

ASHER, Kenneth, *Literature, Ethics, and the Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

AVERILL, James, "A constructivist view of emotion", in Robert Plutchik & Henry Kellerman (Eds.), *Theories of emotion*, New York: Academic Press, 1980, p.305-340.

BARRETT, Nathanael, SCHULKIN, J, BERNACER, J., « Emotional granularity and the musical enjoyment of sadness itself », *Behavioral Brain Sciences*, 40, 351, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0140525X17001595>

BARRETT, Lisa Feldman, "The theory of constructed emotion: an active inference account of interoception and categorization", *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 12(1), 2017, p.1–23. DOI: <https://doi.org/10.1093/scan/nsw154>

BARRETT, Lisa Feldman, « Emotions are real », *Emotion*, 12, 2012, p.413-429.

BARRETT, Lisa Feldman, « Valence is a basic building block of emotional life », *Journal of Research in Personality* 40, 2006, p.35-55.

BARRETT, Lisa Feldman, *How Emotions are Made?* Houghton Mifflin Harcourt, 2017.

BARRETT, Lisa Feldman, *et al.*, « The Experience of Emotion », *Annual Review of Psychology*, 58, 2007, p.373-403. DOI : [10.1146/annurev.psych.58.110405.085709](https://doi.org/10.1146/annurev.psych.58.110405.085709)

BELL, Michael, *Sentimentalism, Ethics and the Culture of Feelings*, New-York: Palgrave, 2000

BERNARD, Julien, « Les voies d'approche des émotions », *Terrains/Théories*, 2, 2015. DOI : [10.4000/teth.196](https://doi.org/10.4000/teth.196)

COHEN, Geoffrey L., « Party Over Policy : The Dominating Impact of Group Influence on Political Beliefs », *Journal of Personality and Social Psychology*, 85(5), 2003.

DAMASIO, Anton, *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, Vintage, 2006 [1994].

DAMASIO, Anton, *L'erreur de Descartes : La raison des émotions*, Odile Jacob, trad. Marcel Blanc, 1995.

DARWIN, Charles, *The Expressions of The Emotions in Man and Animals*, Courier Corporation, 2013 [1872].

DE WAAL, Frans, « Putting the Altruism Back into Altruism : The Evolution of Empathy », *Annual Review of Psychology*, 59, 2008. DOI : <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.59.103006.093625>

DE WAAL, Frans, *The age of Empathy*, Broadway Books, 2010.

DJIKIC, Maja, *et.al.*, « Defenceless against art ? Impact of reading fiction on emotion in avoidantly attached individuals », *Journal of Research in Personality*, 43, 2009. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2008.09.003>

- EKMAN, Paul, Davidson, Friesen, “The Duchenne smile: emotional expression and brain physiology. II”, *Journal of personality and social psychology*, 1990: 58(2), 342-353.
- ESSARY, Kirk, « Passions, Affections, or Emotions? On the Ambiguity of 16th-Century Terminology », *Emotion Review*, 9(4), 2017.
- FEHR, Beverly, RUSSELL, James A., « Concept of Emotion Viewed From a Prototype Perspective », *Journal of Experimental Psychology*, 1984.
- FISCHER, Agneta H., KRET, Mariska E., BROEKENS, Joost, “Gender differences in emotion perception and self-reported emotional intelligence: A test of the emotion sensitivity hypothesis”, *PLoS One*. 13(1), 2018. DOI: [10.1371/journal.pone.0190712](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0190712)
- FORGAS, Joseph, « Mood and Judgment: The Affect Infusion Model (AIM) », *Psychological Bulletin* 117(1):39-66, 1995.
- GERRIG, Richard J., *Experiencing Narrative Worlds : On the Psychological Activities of Reading*, Yale University Press, 1993.
- GOTTMAN, J. M., KATZ, L. F., & HOOVEN, “Parental meta-emotion philosophy and the emotional life of families: Theoretical models and preliminary data”, *Journal of Family Psychology*, 10(3), 1996, 243-268. <http://dx.doi.org/10.1037/0893-3200.10.3.243>
- GREEN, Melanie C., Timothy C. Brock, « The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narrative », *Journal of Personality and Social Psychology*, 79(5), 2000. DOI : <https://doi.org/10.1037/0022-3514.79.5.701>
- GROSS, James and BARRETT Lisa, « Emotion Generation and Emotion Regulation: One or Two Depends on Your Point of View », *Emotion Review*, 3(1), 2011, p.8-16.
- GUNNERY, Sarah, HALL, Judith, RUBEN, Mollie A., “The Deliberate Duchenne Smile: Individual Differences in Expressive Control”, *Journal of Nonverbal Behavior*, 2012. DOI: [10.1007/s10919-012-0139-4](https://doi.org/10.1007/s10919-012-0139-4)

HATFIELD, Elaine, CACIOPPO & RAPSON, "Emotional Contagion," *Current Directions in Psychological Science*, 2(3), 1993, p.96. URL : <https://doi.org/10.1111/1467-8721.ep10770953>

HATFIELD, Helaine, *et.al.*, "New Perspectives on Emotional Contagion: A Review of Classic and Recent Research on Facial Mimicry and Contagion", *Interpersona*, 8(2), 2014. Doi: [10.5964/ijpr.v8i2.162](https://doi.org/10.5964/ijpr.v8i2.162)

HEALEY, Meghan L., GROSSMAN, Murray, « Cognitive and Affective Perspective-taking: Evidence for Shared and Dissociable Anatomical Substrates. » *Frontiers in Neurology*, 9, 2018, p.491.

HOCHSCHILD, Arlie, « Can Emotional Labor be fun? », *So How's the Family?: And Other Essays*. University of California Press, 2013, p.24-31.

HOCHSCHILD, Arlie Russell, *The Managed Hearth*, University of California Press, 2012 [1983].

ILLOUZ, Eva (dir.), *Les marchandises émotionnelles*, Editions Premier Parallèle, trad. Frédéric Joly, 2019

JAMES, William, "What is an Emotion?", *Mind*, 1884.

JAMIE, Gabriel A., "Signals, Cues and the Nature of Mimicry", *Proceeding of the Royal Society B*, 2017. DOI : <https://doi.org/10.1098/rspb.2016.2080>

JOUANNE, Céline. « L'alexithymie : entre déficit émotionnel et processus adaptatif », *Psychotropes*, 12(3), 2006, p.193-209.

KRAUS, Cynthia, « Of Epistemic Covetousness in Knowledge Economies: The Not-Nothing of Social Constructionism », *Social Epistemology*, 19(4), 2005, p.339-355.

KUMSCHICK, Irina R., *et.al.*, "Reading and Feeling: the effects of a literature-based intervention designed to increase emotional competence in second and third graders",

- Frontiers in Psychology*, 5:1448, 2014. DOI: [10.3389/fpsyg.2014.01448](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01448)
- LEDOUX, Joseph, « Emotions, mémoire et cerveau », *Pour la science*, n°202, p.50-57, cité par Luc Faucher, « Emotions fortes et constructionisme faible », *Philosophiques*, 26(1), 1999.
- LEE, Ja Y., LINDSQUIST, Kristen A., NAM, Chang S., “[Emotional Granularity Effects on Event-Related Brain Potentials during Affective Picture Processing](#) », *Frontiers in Human Neuroscience*, 11(133), 2017. DOI : [10.3389/fnhum.2017.00133](https://doi.org/10.3389/fnhum.2017.00133)
- LEPINE, Samuel, « Sentimentalisme », M. Kristanek (dir.), *l'Encyclopédie philosophique*, 2017. URL: <http://encyclo-philos.fr/sentimentalisme-a/>
- LEPINE, Samuel, « La construction sociale des émotions : enjeux conceptuels et limites d’une hypothèse », *Klésis*, 23, 2012.
- LINDQUIST, Kristen A., BARRETT, Lisa Feldmann, « Emotional Complexity », *Handbook of Emotions*, 3rd edition, ed. M. Lewis, J. M. Haviland-Jones, and L. F. Barrett. New York: Guilford Press, p.515-516.
- LINDSQUIST, Kristen A., *et al.*, « The Brain Basis of Emotion: A meta-analytic Review », *Behavioral Brain Science*, 35(3), 2012, p.121-134. DOI : [10.1017/S0140525X11000446](https://doi.org/10.1017/S0140525X11000446).
- MAC LELLAN, T., *et al.* « Sensitivity to Posed and Genuine Displays of Happiness and Sadness: A fMRI Study », *Neuroscience Letters*, 531, 2012 p.149-154. DOI : [10.1016/j.neulet.2012.10.039](https://doi.org/10.1016/j.neulet.2012.10.039)
- NEISSER, Ulric, « The concept of intelligence », *Intelligence*, 3, p.217-227.
- NEVES, Leonor, *et al.*, « High Emotional Contagion and Empathy are Associated with Enhanced Detection of Emotional Authenticity in Laughter », *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 71(11), 2018. DOI : [10.1177/1747021817741800](https://doi.org/10.1177/1747021817741800)
- NIEDENTHAL, Paula M., *et al.* “Heterogeneity of long-history migration predicts smiling, laughter and positive emotion across the globe and within the United States.” *PloS one*,

13(8), 2018. DOI : [10.1371/journal.pone.0197651](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0197651)

OATLEY, Keith, *Emotions, a Brief History*. Blackwell Publishing, 2004.

PHILIPPOT, Pierre (dir.), « Qu'est-ce qu'une émotion ? », *Emotion et psychothérapie*, Wavre : Mardaga, 2011.

PHILIPPOT, Pierre, *Emotion et psychothérapie*. Mardaga, 2013, p.48-51.

ROBINSON, Jeneger, « Aesthetic emotions (philosophical perspectives) ». *Oxford Companion to Emotion and the Affective Sciences*. Ed. David Sander and Klaus R. Scherer, Oxford: Oxford University Press, 2009.

ROSCH, Eleanor, « Natural categories », [*Cognitive Psychology*](#), 4, 1973, p.328-50.

RUSSELL, James A. Russell, « Core affect and the psychological construction of emotion,» *Psychological Review*, 110(1), 2003, p.146. DOI : [10.1177/1754073910380974](https://doi.org/10.1177/1754073910380974)

RUSSELL, James A., « Core affect and the Psychological Construction of Emotion », *Psychological Review*, 2003.

RUSSELL, James A., « Culture and the categorization of emotion, » *Psychological Bulletin*, 110, 1991, p.426-450.

RUSSELL, James A., WIDEN, Sherri C. « Children acquire emotion categories gradually », *Cognitive Development* 23, 2008, p.291-312.

RUSSELL, James.A., « Emotion, core affect, and psychological construction », *Cognition and Emotion*, 2009, 23 (7).

RYCHLOWSKA, Magdalena, *et al.* "Heterogeneity of long-history migration explains cultural differences in reports of emotional expressivity and the functions of smiles," *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 112(19), 2015. DOI: [10.1073/pnas.1413661112](https://doi.org/10.1073/pnas.1413661112)

- SANDER, David, « Models of Emotions : the affective neuroscience approach, » *Handbook of Human Affective Neuroscience*, Cambridge University Press, 2013.
- SCARANTINO, Andrea, D ESOUSA, Ronald, « Emotion », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), 2018. DOI: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/emotion>
- STIETZ, Julia, *et al.*, “Dissociating Empathy From Perspective-Taking: Evidence From Intra- and Inter-Individual Differences Research.” *Frontiers in psychiatry*, 10(126), 2019. DOI:[10.3389/fpsyt.2019.00126](https://doi.org/10.3389/fpsyt.2019.00126)
- STIETZ, Julia, *et al.*, « Dissociating Empathy From Perspective-Taking: Evidence From Intra- and Inter-Individual Differences Research », *Frontiers in Psychiatry*, 10, 2019.
- STRACK, Fritz, MARTIN, L., STEPPER, S., "Inhibiting and Facilitating Conditions of the Human Smile: A Nonobtrusive Test of the Facial Feedback Hypothesis", *Journal of Personality and Social Psychology*, 54(5), 1988. DOI: [10.1037/0022-3514.54.5.768](https://doi.org/10.1037/0022-3514.54.5.768)
- SWEDER, Richard A., “‘You’re not sick, you’re just in love’, Emotion as an Interpretative System”. Ekman, P., & Davidson, R. J. (Eds.). *Series in affective science. The nature of emotion: Fundamental questions*. New York, NY, US: Oxford University Press, 1994.
- TAPPOLET Christine, *Émotions et valeurs*, Presses Universitaires de France, Collection « Éthique et philosophie morale », 2000.
- WAGENWAKERS, E.-J, *et al.*, « Registered Replication Report : Strack, Martin, & Stepper (1988) », *Perspectives on Psychological Science*, 11, 2016.
- WIDEN, Sherri C., “Children’s Interpretation of Facial Expressions: The Long Path from Valence-Based to Specific Discrete Categories”, *Emotion Review*, 5(1), 2013, p.72-77.
- WOOD, Adrienne, *et al.*, “Heterogeneity of long-history migration predicts emotion recognition

accuracy,” *Emotion Review*, 16(4), 2016. DOI : [10.1037/emo0000137](https://doi.org/10.1037/emo0000137)

Textes philosophiques « au sens large » / Analyses littéraires / Œuvres littéraires / Autres textes

ACHARD-BAYLE, Guy, « Texte et discours se comprennent-ils ? », *Genres & textes*, Presses Universitaires de Lyon, 2014. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pul.3024>.

AEGIDIUS, Adam, *L'énonciation dans la poésie moderne*, Peter Lang, 2012.

ALLOUCHE-POURCEL, Beatrice, *Kant et la Schwärmerei. Histoire d'une fascination*, L'Harmattan, 2010.

ARENDT, Hannah, « Qu'est-ce que la liberté ? », *La crise de la culture*, Folio Essais, 1989 [1961].

ARISTOTE, *Œuvres Complètes*, Pierre Pellegrin (dir.), Flammarion, 2014.

AUSTIN, John L., « A Plea for Excuses », *Proceedings of the Aristotelian Society*, 57, 1956.

AUSTIN, John L., *How to Do Things With Words?*, Oxford University Press, 1962.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langue française*, 73, 1984.

BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Vrin, 2000 [1938].

BACH-Y-RITA, Paul, *et.al.*, « Vision Substitution by Tactile Image Projection », *Nature*, 221, 1969, p.963–964. <https://doi.org/10.1038/221963a0>

BAKER, G.P., HACKER, P.M.S. Wittgenstein. *Understanding and Meaning; An Analytic Comment*, GIY, vol. 3, 1980.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, III *Le plurilinguisme dans le roman*, D.Olivier (trad.), Gallimard, 1978.

--- *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*,

- Gallimard, 1970.
- *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1998 [1929].
- *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970 [1963].
- « Les genres du discours », *Esthétique de la création verbale*, 1984 [1952].
- *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard « TEL », 1987, p.140-141.
- BANFIELD, Ann, « Décrire l'inobservé : des événements groupés autour d'un centre vide », S. Patron (trad.), 2007. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00698730/document>.
- BARBEROUSSE, Annouk, KISTLER, Mark, LUDWIG Pascal, « Le fondement empirique », *La philosophie des sciences au XXème siècle*, Champs Essais, 2011.
- BARRIER, Thibault, « L'admiration, première et dernière des passions », *Circe*, 5, 2014.
- BEAUVOIR DE, Simone, *Le Deuxième sexe : Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1966.
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Editions de Minuit, 1957.
- BELL, Michael, *D.H. Lawrence : Language and Being*, Cambridge University Press, 1992.
- BENOIST, Jocelyn, « Le sujet dans le langage : Wittgenstein et la grammaire de la subjectivité », *Revue de métaphysique et de morale*, 4, 1999.
- BENOIST, Jocelyn, *Concepts : Introduction à la philosophie*, Flammarion, 2013 [2010].
- BENVENISTE, Emile, « Catégories de pensée et catégories de langue » (1958), *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard « TEL », 1976.
- BENVENISTE, Emile, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard « TEL », 1976.
- BILLETER, J.F. (trad.), *Lichtenberg*, Editions Allia [version électronique], 2014.
- BIMBACHER, Dieter, « Wittgenstein et la musique », *Revue philosophique de Louvain*, 2000.
- BLOOM, Paul, *Against Empathy: The Case for Rational Compassion*, Harper Collins, 2016.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (second edition), 1983 [1961].
- BOURDIEU, Pierre, *Homo Academicus*, Éditions de Minuit, 1984.

- *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Editions de Minuit, 1988.
- *La distinction*, Les Editions de Minuit, 1979
- *Le sens pratique*, Éditions de Minuit, 1980.
- *Raisons pratiques*, Essais Points, 2014.
- BOUVERESSE, Jacques, *La connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone, 2008.
- BOUVERESSE, Jacques, *Robert Müsil, l'homme probable, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, Editions de l'éclat, 1993.
- BRISSON, Luc, *Platon, les mots et les mythes : Comment et pourquoi Platon nomma le mythe ?*, Editions la découverte, 1994 [1982].
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, Routledge, 2011 [1990].
- CANGUILHEM, Georges, *Le normal et le pathologique*, PUF, 1975 [1943].
- CARMODY, Francis, « La doctrine du vers libre de Gustave Kahn », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1968.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Descartes: La fable du monde*. Paris: Vrin, 1991.
- CAVELL, Stanley, « Silences, Bruits, Voix », 2010 [1996].
- CAVELL, Stanley, *Must We Mean What We Say?: A Book of Essays*, Cambridge Philosophy Classics, 2015 [1958].
- CHAR, René, « Commune présence », *Le marteau sans maître*, Gallimard, 2002 [1934].
- CHARTIER, Alain, *Propos sur la religion*, LXIV, PUF, 1969.
- CHAUVIRE, Christiane, « Délocaliser l'esprit », *Revue de synthèse*, 131(1), 2010.
- CHEMALY, Soraya, *Rage Becomes Her : The Power of Women's Anger*, Atria Books, 2018.
- CLAUDEL, Paul, « La philosophie du livre » (1925), *Œuvres en prose*, Gallimard « La Pléiade », 1951.
- CLAUDEL, Paul, « La philosophie du livre », 1925.

- CLAUDEL, Paul, « Réflexions et propositions sur le vers français », 1925.
- COUTURIER, Fernant, « Poésie et pensée », *Littérature et philosophie*, 9(3), 1976. DOI : <https://doi.org/10.7202/500419ar>
- CROWLEY, Cornélius, « Le motif philosophique et sa mise à l'épreuve », *Littérature et philosophie*, A. Tomiche et P. Zard (dir.), Artois Presse Université, 2002.
- DAUDEY, Jonathan, « Dialogue entre Sandra Laugier et Geoffroy de Lagasnerie », *Un philosophe* (revue en ligne), 2017. URL : <https://unphilosophe.com/2017/02/09/dialogue-entre-sandra-laugier-et-geoffroy-de-lagasnerie-notre-role-est-dinterroger-les-formes-de-la-pensee-12/>
- DEHAENE, Stanislas, *Les neurones de la lecture*, Odile Jacob, 2007.
- DELATTRE, Pierre, « La leçon d'intonation de Simone de Beauvoir, étude d'intonation déclarative comparée », *The French Review*, 35(1), 1961.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*. Editions de Minuit, 1993.
- *Différence et Répétition*, PUF.
- , GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?* Les éditions de Minuit, 1991.
- , PARNET, Claire, *Dialogues*, Champs Essais, 2008 [1977].
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, PUF, 1971.
- DENSON, Thomas F., *et.al.*, « Aggression in Women: Behavior, Brain and Hormones », *Frontiers in Behavioral Neuroscience*, 12, 2018. DOI=[10.3389/fnbeh.2018.00081](https://doi.org/10.3389/fnbeh.2018.00081)
- DERRIDA, Jacques, « Cogito et histoire de la folie », *Revue de métaphysique et de morale*, 68(4), 1963. URL : www.jstor.org/stable/40900776
- *Du droit à la philosophie*, Editions Galilée, 1990.
- « La mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, Editions de Minuit, 1972.
- *Force de loi : le « Fondement mystique de l'autorité »*, Editions Galilée, 2005 [1994].
- DESCARTES, *Oeuvres complètes*, J.M.Beyssade et D.Kambouchner (ed.), Gallimard, 2016.

- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, 2005.
- DESSONS, Gérard *L'odeur de la peinture : L'hypothèse Rembrandt*, Editions Manucius, 2013 [2006].
- DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Armand Colin, 4^{ème} édition, 2016.
- DESSONS, Gérard, *La voix juste. Essai sur le bref*, Editions Manucius, 2015.
- DIAMOND, Cora, « Losing your concepts », *Ethics*, 98(2), 1988.
- DIDEROT, « Beau (Métaphysique) », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences et des arts*.
- DIDEROT, Denis, *Le paradoxe sur le comédien*, Editions numériques Ligarán, 2015.
- DIXSAUT, Monique, *Le naturel philosophe. Essai sur les Dialogues de Platon*, Les Belles lettres, 1998.
- « Images du philosophes », *Kléos*, 4, 2000.
- « Mythe et interprétation », *Platon et la question de l'âme*, Vrin, 2013, p.245-256.
- « Platon », *Encyclopédie Universalis*.
- « Platon, Nietzsche et les images », Editions de l'Université de Dijon, 2005.
- *Nietzsche : Par-delà les antinomies*, Les Editions de la Transparence, 2006.
- *Platon et Nietzsche, l'autre manière de philosopher*, Fayard, 2015
- *Platon. Le désir de comprendre*, Vrin, 2012.
- DOSSE, François, *Gilles Deleuze. Félix Guattari. Biographie croisée*, Editions de la découverte, 2009.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Editions de Minuit, 1984.
- DUMOULIÉ, Camille, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Armand Collin, 2002.
- EDWARDS, Michael. *De l'émerveillement*. Fayard, 2008.

- EL MURR, Dimitri, « Hiérarchie et communauté : l'amitié et l'unité de la cité idéale de la République », *Philosophie antique*, 17, 2017.
- ELIAS, Norbert, "The Retreat of Sociologists into the Present," *Theory, Culture & Society*, 4(2-3), 1987.
- ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs*. Agora « Pocket », 2003 [1939].
- ÉRIBON, Dider, *La société comme verdict*, Fayard, 2012.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard « Tel », 2014 [1961].
- « Mon corps, ce papier, ce feu » (1972), *Dits et Ecrits II*, texte n°102.
- « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, 1969, repris dans *Dits et écrits I*, texte n°69.
- *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Collection « TEL », Gallimard, 1976.
- *L'herméneutique du sujet*, Gallimard/Seuil, 2001.
- *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971.
- *Subjectivité et vérité*, Gallimard-Seuil, 2014.
- FREUD, *L'interprétation des rêves*, Œuvres Complètes de Freud, II, PUF, 2004.
- FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie » [1916], *Œuvres Complètes de Freud XIII*, PUF, 2005.
- FREUD, Sigmund, « La dénégation », *Œuvres Complètes de Freud*, XVII, PUF, 1992.
- FULCRAN TEISSERENC, *Le sophiste de Platon*, PUF, 2012.
- GELY, Véronique, « Mythes et littérature : perspectives actuelles », *Revue de littérature comparée*, 311(3), 2004.
- GEZUNDHAJT, Henriette, « La phonétique et la phonologie », URL : <https://www.linguistes.com/phonetique/phon.html>
- HAAR, Michel, « Nietzsche et la poésie » - *Préface au Dithyrambes pour Dionysos de Nietzsche*, Gallimard Poésie, 2012.
- HARDING, Sandra, *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*, Ithaca,

- New-York: Cornell University Press, 1991.
- HEGEL, *Leçons sur l'histoire de la philosophie IV : La philosophie grecque*, P. Garniron (trad.), Vrin, 1975.
- HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, J.P Lefebvre, Flammarion « GF », 2012 [1807].
- HEIDEGGER, Martin, « Logos », *Essais et conférences*, Gallimard, Collection « TEL », 1980 [1958].
- HEIDEGGER, Martin, « Qu'est-ce que la philosophie ? », Questions I et II, Gallimard « TEL », 1990,
- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, E. Martineau (trad.), Edition électronique hors-commerce, 1985.
- HEIDEGGER, Martin, *Qu'appelle-t-on penser ?*, PUF, 2014.
- HEINICH, Nathalie, *Sociologie de Norbert Elias*, La Découverte, 2002 [1997].
- HEINICH, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets*, Hachette, 2012.
- HUME, David Hume, *A Treatise of Human Nature*, I, VII [1739].
- ISMARD, Paulin, *L'événement Socrate*, Flammarion, 2013.
- JACQUES, Francis ; « Dialogue, dialogisme, interlocution », *L'orientation scolaire et professionnelle*, 29(3), 2000. <https://doi.org/10.4000/osp.5866>
- JACQUES, Francis, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, PUF, 1979.
- JACQUES, Francis, *L'espace logique de l'interlocution*, PUF, 1985.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Points, 1970.
- JONAS, Hans, *Le phénomène de la vie : vers une biologie philosophique*, Danielle Lories (trad.), De Boeck Université, 2000 [1966].
- JULLIEN, François, « Qu'est-ce qu'un concept ? », Conférence à la BNF, 12/11/2014. Chaire « L'Altérité » du Collège d'études mondiales.
- JULLIEN, François, *L'inouï : Renverser ce si lassant réel*, Editions Grasset & Fasquelle, 2019.

- KAMBOUCHNER, Denis, « Identification d'une pensée : le Cogito de Hintikka », *Revue internationale de philosophie*, 250(4), 2009. URL : <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2009-4-page-405.htm#>
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Alain Renaut (trad.), GF, 2017.
- KIERKEGAARD, Søren, *Le concept d'angoisse*. Paris : Gallimard « Tel », trad. K.Ferlov et J-J. Gateau, 1990 [1935].
- KLEIBER, Georges, « Métaphore: le problème de la deviance », *Langue française*, 1994.
- KRISTEVA, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, 1967.
- KRISTEVA, Julia, « Le geste, pratique ou communication ? », *Langages*, 10, 1968.
- LACAN, Jacques, *Ecrits*, Collection « points essais », 2014 [1966].
- LACAN, Jacques, *Séminaire 2. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, 1978.
- LACLAU, Ernesto, « L'articulation du sens et les limites de la métaphore », *Archives de Philosophie*, 70(4), 2007/4, p. 599-624. URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2007-4-page-599.htm>
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Heidegger : la politique du poème*, Editions Galilée, 2002.
- LAHIRE, Bernard, *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Nathan, 1998.
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, *Metaphors we Live by*, University of Chicago Press, 1980.
- LAUGIER, Sandra, « Subjectivité et agentivité », Congrès Subjectivité et agentivité, 2006.
- LAUGIER, Sandra, COHEN, Albert, *Pourquoi désobéir en démocratie ?*, Éditions la découverte, 2011.
- LAZARIS, Stavros, « Rôle des ornements à motifs (et compositions) géométriques dans les manuscrits grecs », *Ktèma*, n°35, 2010.
- LEIBNIZ, Lettre à Rémond du 11 février 1715, *GP III*, p.636 et sq.
- LEONE, Matthew, *The shape of Openness : Lawrence, Bakhtin, Laughter*, 2010.

- LESTEL, Dominique, *Les origines animales de la culture*, Flammarion Champs essais, 2003.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée Sauvage*, Plon, 1962.
- LLOBERA, Joan, *et.al.*, “The Subjective Sensation of Synchrony: An Experimental Study”, PLoS ONE 11(2), 2016. DOI : <https://www.doi.org/10.1371/journal.pone.0137008>
- LOCKE, John, « Of Identity and Diversity », *An Essay Concerning Human Understanding*, II, 27, [1694 (2nd edition)], University of Adelaide Library, [electronical edition], 2015.
- MACHEREY, Pierre, *À quoi pense la littérature ?*, PUF, 1990.
- MACHEREY, Pierre, *Querelles cartésiennes*, Editions du Septentrion, 2014.
- MACHEREY, Pierre, « Rechercher la vérité : les leçons de la littérature », Exposé présenté le 23/02/2018 à la journée d'études « Qu'est-ce qu'une lecture philosophique ? », Lille. URL : <https://philolarge.hypotheses.org/2280>
- MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers », *Divagations*, Skira, 1943 [1897].
- MARGEL, Serge, «La métaphore. De la langue naturelle au discours philosophique », *Rue Descartes*, 16, 2006.
- MARX, Karl, *Le Capital*, III, VII, 1, Editions électronique Culture Commune, 2012.
- MERLEAU-PONTY, *La prose du monde*, Gallimard, 1969.
- MESCHONNIC, Henri, *Le rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, Odile Jacob, 2000.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique III. Une parole écriture*, Gallimard, 1973.
- MILTON, John, *Paradise Lost*, Simon & Schuster, 2012.
- MONOD, Jacques, *Le hasard et la nécessité*, Seuil, 2014 [1970].
- MONTAIGNE (de), Michel, *Essais*, Edition de Londres, [1595], édition électronique, 2013.
- MURDOCH, Iris, « Against Dryness. A Polemical Sketch », *Encounter*, 16, 1961.
- NAGEL, Thomas, « What it is like to be a Bat? » *Philosophical Review*, 83(4), 1974, p.435-450.
DOI: [10.2307/2183914](https://doi.org/10.2307/2183914)
- NICOLE, Pierre, « De la connaissance de soi-même », *Œuvres philosophiques et morales de*

- Nicole, 1845 [1675].
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, « Des poètes », trad. G. Blanquis, P. Mathias (éd.), GF-Flammarion, 2013.
- *Crépuscule des idoles*, GF, 2017.
- *Dithyrambes pour Dionysos*, Gallimard Poésie, 2002.
- *Humain trop humain II*, R.Rovini revu par M.B. de Launay (trad.), Gallimard Folio Essais, 1987.
- « Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral », *Le livre du philosophe*, GF, [1873].
- *La Généalogie de la morale*, Gallimard Folio Essais, 1985.
- *Le cas Wagner et Le crépuscule des idoles*, E. Blondel et P. Wotling (éd.), GF, 2005.
- *Le Gai Savoir*, P. Klossowski (trad.), Gallimard Folio Essais, 1989.
- *Par-delà Bien et Mal*, P.Wotling (trad.), Edition Flammarion GF, 2000.
- NOLKE, Henning, FLOTTUM, K., NOREN, C., *La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Kimé, 2004.
- NOLKE, Henning, « Types d'êtres discursifs dans la ScaPoLine », *Langue française*, 164(4), 2009.
- NUSSBAUM, Martha, *Love Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New-York and Oxford: Oxford University Press, 1990.
- NUSSBAUM, Martha, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, 2001.
- OGIEN, Ruwen, « Repenser les relations entre les faits, les normes et les valeurs », *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, 2012, 45(1), p.17-31. DOI : [10.3917/lsdle.451.0015](https://doi.org/10.3917/lsdle.451.0015).
- PASCAL, Fragment Vanité n°31 / 38, *Pensées*, Lafuma 44, Sellier 78. Disponible en ligne URL : <https://www.penseesdepascal.fr/vanite/Vanite31-moderne.php>

- PATEMAN, Trevor, « English Formalism and Russian Formalism : Clive Bell and Viktor Shklovsky », *Key Concepts : A Guide to Esthetics, Criticism and the Arts in Education*, Falmer Press, 2000 [1991].
- PATOINE, Pierre-Louis, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, ENS éditions, 2015.
- PAUL-JANZ, Kurt, *Nietzsche, Biographie I, II, III*, Gallimard, 1984.
- PENNANECH, Florian, *Poétique de la critique littéraire*. Paris : Seuil, 2019.
- PENSOM, Roger, « Rythme et sens - De La Fontaine à la Séquence de sainte Eulalie », *Poétique*, 165(1), 2011.
- PERELMAN, Chaïm, OLBRECHT-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, PUF, 1958.
- PERROT, Martyne, *Le cadeau de Noël : histoire d'une invention*, Editions Autrement, 2013.
- PESSOA, Fernando, *Chroniques de la vie qui passe*, S.Biberfeld et D.Touati (trad.), Editions 10/18, 1999.
- PESSOA, Fernando, *Le gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro avec Poésies d'Alvaro del Campo*, Gallimard Poésie, 1987.
- PINCHARD, Alexis, « Méthode des hypothèses et usage cosmologique des Formes dans le Parménide de Platon », *Etudes platoniciennes*, 15, 2019.
- PINTO (de), V., « Poet without a mask », *Critical Quarterly*, 3(1), 1961.
<https://doi.org/10.1111/j.1467-8705.1961.tb01136.x>
- PLATON, *Charmide / Lysis*, Louis-André Dorion (trad.), Edition GF, 2004.
- PLATON, *Gorgias*, M. Canto (trad.), Flammarion GF, 2007.
- PLATON, *La République*, Pierre Pachet (trad.), Folio Essais, 1993.
- PLATON, *Œuvres complètes*, L. Brisson (dir.), Flammarion, 2011.
- PLATON, *Sophiste*, Bibliothèque de la Pléiade, trad. Léon Robin, 1943.

- PLUTARQUE, *Comment bien écouter ?*, P. Marechaux (trad.), Payot et rivages, 1995.
- PROUST, Joëlle, « Les normes épistémiques varient-elles avec les cultures ? », Conférence à l'ENS, 2011. URL : <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=446>
- PROUST, Joëlle, *Les animaux pensent-ils ?*, Bayard, 2003.
- PUTNAM, Hilary, *Reason, Truth and History*, Cambridge University Press, 2012 [1981].
- RABATEL, Alain, « Enonciateur, sujet modal, modalisation et modalité », C. Maury-Rouan (dir.), *Regards sur le discours*, Presse Universitaire de Provence, 2012.
- RABATEL, Alain, « Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle », *Littérature*, 2011/3 (n°163), p. 108-138. DOI : 10.3917/litt.163.0108. URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-3-page-108.htm>
- RECANATI, François, *Perspectival Thought, A plea for (Moderate) Relativism*, Oxford University Press, 2007.
- REDDY, Michael J., « The Conduit-Metaphor – A case of Frame Conflict in Our Language about Language, » *Metaphor and Thought*, Andrew Ortony (Ed.), Cambridge University Press, 1993.
- ROSS, Lee, “The “false consensus effect”: An egocentric bias in social perception and attribution processes”, *Journal of Experimental Social Psychology*, [13\(3\)](https://doi.org/10.1016/0022-1031(77)90049-X), 1977. DOI : [https://doi.org/10.1016/0022-1031\(77\)90049-X](https://doi.org/10.1016/0022-1031(77)90049-X)
- RUDERMAN, Judith, « “Translation is no Equation”: Lawrence and the Art of the Original », S. de Filippis (dir.), *D.H. Lawrence: New Critical Perspectives and Cultural Translation*, Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, III, Les Belles Lettres, éd. P. de Labriolle, 1989.
- SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, 2010 [1938].
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*. Paris : Gallimard « Tel », 1994 [1943].
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Gallimard « Folio Essais », 2009 [1943].
- SATIE, Erik, *Correspondance presque complète*, Fayard, 2000.

- SAUGE, André, « Introduction à une analyse sémantique de la famille λέγειν / λόγος », *Syntaktika*, 49, 2015.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les troubles du récit. Pour une nouvelle approche des processus narratifs*, Editions Thierry Marchaisse, 2020.
- SEROT Patrick, « Vološinov, la philosophie du langage et le marxisme », *Langages*, 182(2), 2011. DOI : <https://doi.org/10.3917/lang.182.0083>
- SERRES, Michel, « L'évidence, la vision et le tact ». *Les Études Philosophiques*, 2, 1968. URL: <https://www.jstor.org/stable/41581279>
- SEYMOUR, Michel, « Le contextualisme sémantique en perspective. Au sujet de *Literal Meaning*, de François Recanati », *Philosophiques*, 33(1), 2006.
- SIMONDON, Gilbert, *L'individu et sa genèse physico-biologique*. PUF, 1964.
- SOKAL, Alan, BRICMONT, Jean, *Impostures intellectuelles*, Editions Odile Jacob, 1997.
- SOTIROVA, Violeta, *D.H. Lawrence and Narrative Viewpoint*, Continuum, 2011.
- SPINOZA, *Ethique*, Trad. Appuhn., GF-Flammarion, 1993.
- TANNEN, Deborah, *The Argument Culture*, 2012 [1998].
- TARTAKOVSKY, Roi, « Towards a theory of sporadic rhyming », *Language and Literature*, 2014. DOI: 10.1177/0963947013502404
- TIERCELIN, Claudine, « La valeur de la connaissance », Cours du 18 mai 2011 au Collège de France. URL : <https://www.college-de-france.fr/site/claude-tiercelin/course-2011-05-18-14h30.htm>.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Seuil, 1981.
- TYLKOWSKI, Irina, « La conception du dialogue » de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]*) », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 57, 2011.
- WEINFELD, Henry, *The Blank-Verse Tradition from Milton to Stevens – Freethinking and the*

- Crisis of Modernity*, Cambridge University Press, 2012.
- WILDE, Wilde, « The Decay of Lying – An Observation », 1891. <http://www.online-literature.com/wilde/1307/>
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Gallimard (version électronique), F. Dastur *et al.* (trad.), 2014.
- WITTGENSTEIN, *Remarques mêlées*, G.Granel (trad.), Blackwell, 1984.
- WOJCIESZAK, Magdalena, « Deliberation and Attitude Polarization », *Journal of Communication*, 61(4), 2011. URL : <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2011.01568.x>
- WOLFF, Francis, *Il n'y a pas d'amour parfait*, Fayard, 2016.
- WORMS, Frédéric, *Penser à quelqu'un*, Babelio, 2014.
- ZANGALADZE, Andro, *et.al.*, « Involvement of visual cortex in tactile discrimination orientation », *Nature*, 401(6753), 1999, p.587-590. DOI : <https://doi.org/10.1038/44139>
- ZWEIG, Stéphane, *Le Joueur d'échecs*, GF, trad. Diane Meur, 2013.
- ZYTARUK, George J., « The Phallic Vision : D.H. Lawrence and V.V. Rozanov », *Comparative Literature Studies*, 4(3), Penn State University Press, 1967. URL : <https://www.jstor.org/stable/40467698>