

« QUELQUE PART AUTOUR DU PLEXUS SOLAIRE »

~

*Émotions :*  
*expression, communication*  
*et représentation*





*« Quelque part autour du plexus solaire »*

~

*Fiona du Mesnildot,  
DSAA Design Graphique et Multimédia,  
Mémoire, 2013*

*MERCI*

---

Je tiens tout d'abord à exprimer mes remerciements à mes professeurs M. CHARPY, MME GAULY, M. TAILHADES, pour m'avoir accordé de leurs temps et pour avoir répondu à mes nombreuses questions. Je remercie plus particulièrement mes tuteurs MME DE OLIVEIRA GOMES et M. DU BOULLAY pour avoir enrichi mes recherches de leur expérience et de leurs conseils.

Je tiens aussi à remercier ma famille et mes amis pour avoir contribué à perfectionner mes écrits par leurs nombreuses relectures.

Enfin, je remercie le lycée Jacques Prévert, pour m'avoir permis de mener à bien ce projet au sein du DSAA DESIGN GRAPHIQUE & MULTIMÉDIA.

\*

|  |      |
|--|------|
| PROLOGUE   | p.10 |
| <b>I - QU'EST-CE QU'UNE ÉMOTION?</b>                               |      |
| <i>Observation générale des émotions</i>                           | p.15 |
| <i>Existe-t-il une science de l'émotion?</i>                       | p.29 |
| « Vise les joues de ce lascar, un sacré coléreux, sois-en sûr! »   | p.29 |
| Rires de bécasse et larmes de crocodile                            | p.35 |
| Pinocchio, farine et polygraphe                                    | p.38 |
| <i>Conclusion: Un phénomène qui résiste à la conceptualisation</i> | p.43 |
| <b>II - ÉMOTION ET COMMUNICATION</b>                               |      |
| <i>Un langage des émotions?</i>                                    | p.49 |
| Des sentiments intérieurs ...                                      |      |
| ... à la diversité des expressions extérieures                     | p.50 |
| Lien naturel ou lien conventionnel?                                | p.55 |
| Langage ou communication?  | p.56 |
| <i>Les émotions dans les interactions</i>                          | p.63 |
| De l'individuel au collectif                                       | p.64 |
| Le rôle social de l'émotion  | p.66 |
| La rhétorique de l'émotion: transmission et manipulation           | p.69 |
| <i>Conclusion: La troisième dimension du langage</i>               | p.73 |
| <b>III - ÉTUDE DE CAS: LES LARMES AU CINÉMA</b>                    |      |
| « Plus c'est triste, plus c'est beau... »                          | p.77 |
| L'appréciation des larmes  | p.78 |
| La stratégie des larmes  | p.81 |

|  |       |
|--|-------|
| <i>La mimétique des larmes</i>   | p.84  |
| Les enjeux des larmes à l'écran  | p.87  |
| Le jeu des larmes – composition ou authenticité                                    | p.88  |
| Les outils de mise en scène pour représenter les larmes                            | p.93  |
| <i>Faire pleurer sans pleurer</i>  | p.99  |
| Le fatum ou la nécessité dramatique  | p.101 |
| L'accompagnement émotionnel jusqu'au climax et l'arrivée des larmes de soulagement | p.105 |
| Le cas particulier de la musique   | p.109 |
| <i>Conclusion: Des larmes universelles?</i>  | p.115 |
| <b>IV - LA PETITE LAINE DES GRANDES ÉMOTIONS</b>                                   |       |
| <i>introduction au projet</i>  | p.123 |
| <i>Le charisme</i>   | p.125 |
| La gestuelle de l'éloquence ou la communication non verbale                        | p.125 |
| L'art oratoire, une maîtrise qui s'acquiert?                                       | p.127 |
| <i>Quand l'émotion nous dépasse</i>  | p.129 |
| L'angoisse du discours   | p.129 |
| Des conventions sociales?  | p.130 |
| Transformation du signe émotionnel par la scénographie                             | p.132 |
| <i>Costume de scène</i>  | p.135 |
| Le vêtement, projection de soi   | p.135 |
| Le vêtement fonctionnel  | p.136 |
| <i>Conclusion: Le textile «intelligent» au service de la communication</i>         | p.139 |
| CONCLUSION GÉNÉRALE  | p.141 |
| <i>Annexes</i>   | p.145 |
| <i>Bibliographie, Filmographie</i>   | p.171 |

## PROLOGUE

---

CHAQUE ÉVÉNEMENT, qu'il soit tragique, heureux ou anodin, infime ou historique, est porteur de son lot d'émotions. Un son, une image, une odeur, un mot suffisent parfois à les faire surgir. Nous pouvons les ressentir, les observer, les partager, les exprimer ou même les provoquer.

A la fois contagieuses et personnelles, codifiées et spontanées, les émotions semblent faites de paradoxes. Elles rythment notre vie et pourtant nous les connaissons sans vraiment les comprendre. Bien qu'elles relèvent de l'expérience la plus commune, la plus universelle, il est souvent difficile de leur attribuer une définition, de leur associer des mots.

Le champ des émotions semble, plus que tout autre, indéfinissable; cela, surtout, à cause de leur caractère éminemment fuyant et insaisissable.

*L'émotion, tout le monde sait ce dont il s'agit, jusqu'au moment de la définir.»*  
J. Le Doux

Pourquoi est-il si difficile d'expliquer la façon dont fonctionnent les émotions?

Comment expliquer qu'un phénomène si concret, si inhérent à la vie, résiste à la verbalisation et semble échapper à toute tentative de conceptualisation?

Du point de vue théorique, la philosophie et la psychologie classiques signalent la même difficulté que l'expérience commune. On peut constater que ces disciplines, elles aussi, peinent à expliquer la nature des émotions. En effet, comme tous les phénomènes relevant à la fois de l'âme et du corps, l'émotion contredit la dichotomie traditionnelle entre matière et esprit, établie par le dualisme. Autrement dit, si la matière et l'esprit sont deux substances séparées et de nature différente, comment expliquer des phénomènes qui impliquent si évidemment une conjonction des deux? Car si les émotions relèvent bien de l'esprit, elles appartiennent aussi au corps, à travers les phénomènes physiques qu'elles suscitent en nous ou les expressions corporelles qu'elles induisent. On pourrait ainsi dire que les émotions se trouvent à un carrefour « psychosomatique », au sens premier du terme, rendant leur conceptualisation difficile pour la pensée classique.

Nous tenterons, dans ce mémoire, d'éclairer ce phénomène en l'observant

---

d'abord à travers les résultats d'une enquête puis en examinant les différents points de vue et théories émis à ce propos.

En constatant que les émotions s'expriment, nous nous demanderons s'il est possible de parler d'un « langage » des émotions en nous interrogeant sur le rôle qu'elles occupent dans notre communication. Ce nouvel angle d'approche pourra peut-être, nous aider à mieux cerner ce phénomène ambigu et mouvant ou, du moins, à mieux l'appréhender.

À travers une étude de cas, nous regarderons alors la manière dont le cinéma utilise les émotions dans sa stratégie de communication.

Pour finir, nous nous appuierons sur toutes ces études pour soutenir le manifeste d'un projet qui se proposera de mettre en scène, de façon concrète, cette dimension de la communication incarnée par les émotions.

\*



*I - QU'EST-CE QU'UNE ÉMOTION?*

1- OBSERVATION GÉNÉRALE DES ÉMOTIONS

---

« Quand on est triste, on ne triche pas, quand on est ému, on ne ment plus. L'émotion s'éprouve, immédiate, spontanée, sincère, incontestable et pourtant on peut la contrefaire, on peut l'imiter, on peut la singer et pire que tout, on peut la manipuler. »<sup>1</sup>

Nous appuierons nos observations sur les résultats d'une petite enquête à laquelle 25 personnes de mon entourage ont répondu. (annexes)

Sans prétendre établir une vérité statistique, l'enquête a pour objectif de vérifier le postulat suivant : tout individu est familier des émotions, voire quotidiennement confronté à elles, en tant qu'expérience engageant l'esprit et le corps, le ressenti et l'exprimé. La recherche doit, par ailleurs, mettre en évidence une difficulté pressentie dans la verbalisation de ces phénomènes.

À partir d'un support graphique donné, les personnes interrogées devaient s'exprimer sur différentes questions relatives aux émotions :

Qu'est-ce que la joie, la peine ou la colère ? Avez-vous déjà ressenti l'amour, le mépris, la honte ? Qu'est-ce que cela vous fait en dedans, en dehors ? Qu'est-ce qu'une émotion ?

~

---

1. Mériam Korichi et Raphaël Enthoven, émission *Philosophie* du 14 avril 2010 : "Les émotions", Arte





Figure 1 – Schéma analytique des réponses obtenues à la question : « Citez 5 émotions que vous connaissez. »

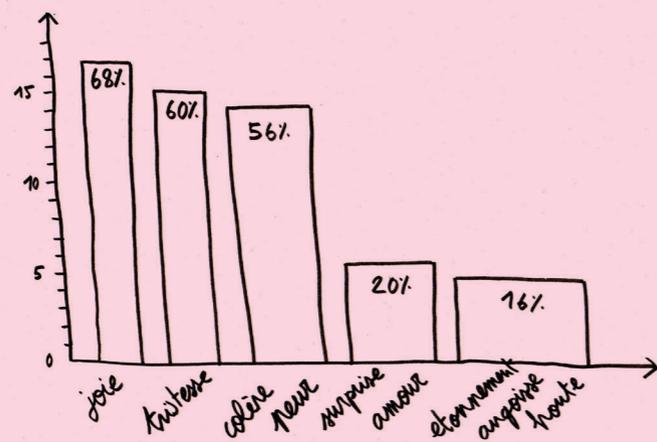
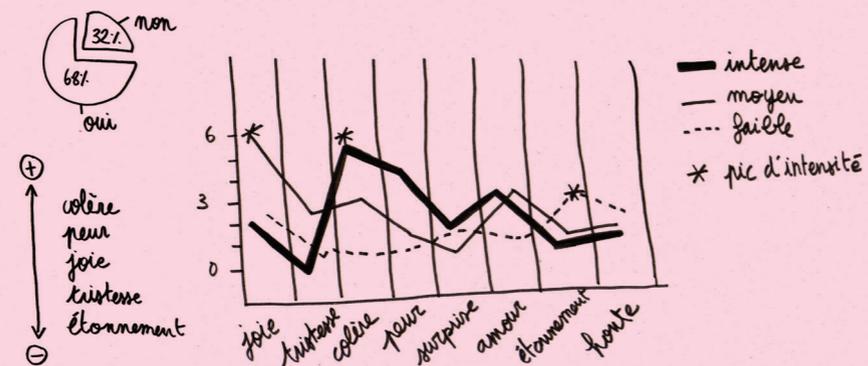


Figure 2 – Schémas analytiques des réponses obtenues à la question : « Pouvez-vous classer les 5 émotions citées par ordre d'intensité ? »



UNE PREMIÈRE PARTIE DU QUESTIONNAIRE demandait de citer cinq émotions différentes et de les classer par ordre d'intensité. 40 termes distincts ont été cités, parmi lesquels les termes « joie », « colère », « tristesse » et « peur » ont été les plus fréquents.

68% des personnes interrogées ont été en mesure d'effectuer un classement de ces émotions par ordre d'intensité.

32% d'entre elles ont déclaré ne pas pouvoir le faire, le plus souvent à cause d'un manque de contextualisation :

« L'intensité de mes émotions varie en fonction des contextes. Tout dépend de ce qui me rend heureux ou malheureux. » – Homme, 21 ans.

« Il peut y avoir une petite ou une grosse colère [...] Les émotions sont instables. » – Homme, 22 ans.

L'interprétation des réponses relatives à l'intensité s'est avérée délicate car les résultats ont été très variés et justifiés par des expériences et opinions subjectives, propres à chacun.

« J'ai trié en pensant à la force de l'émotion dans mon ventre, à celles qui me touchent et m'animent le plus. » – Femme, 24 ans.

J'ai cependant tenté une classification à partir d'un graphique (fig.2) donnant, pour chacune des 8 émotions les plus fréquemment citées, la répartition des affectations dans les différents niveaux d'intensité proposés (intense, moyen, faible).

À une relativement faible majorité, sur les 17 classements obtenus – de 3 à 6 voix –, la colère est considérée comme l'émotion la plus intense, la joie la plus intermédiaire et l'étonnement la plus anodine.

La moyenne des classements obtenus positionne dans un ordre décroissant la colère, la peur, la joie, la tristesse et l'étonnement.

Voici comment l'une des participantes, ayant proposé le même ordre, a justifié son choix :

« La colère c'est très violent, la peur c'est obsédant, la joie c'est intense, la tristesse c'est fatigant, l'étonnement c'est soudain. » – Femme, 20 ans.

Tous sans exception ont cependant su représenter graphiquement, avec plus ou moins d'aisance, mais toujours de façon claire et identifiable, les 5 émotions nommées sur un visage neutre (fig.3). Il est raisonnable d'en déduire que le lien entre expressions faciales et émotions, est fortement inscrit dans la culture et l'expérience commune.



Figure 3 – Extrait des réponses graphiques obtenues à la question : « Pouvez-vous représenter les 5 émotions citées sur un visage ? »

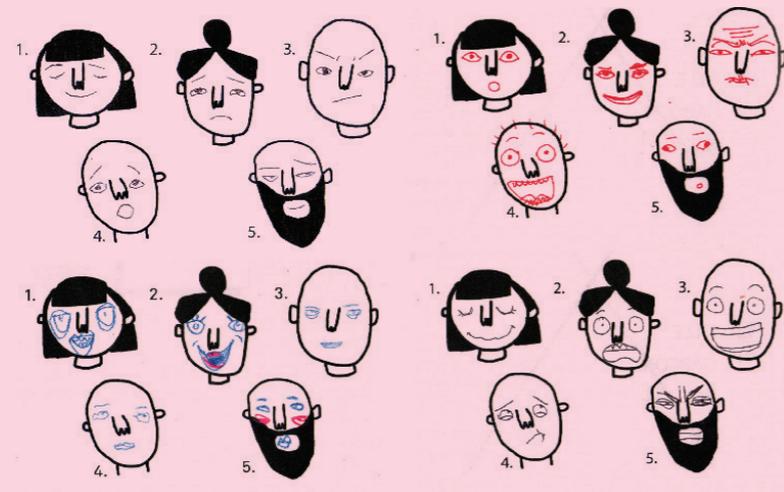
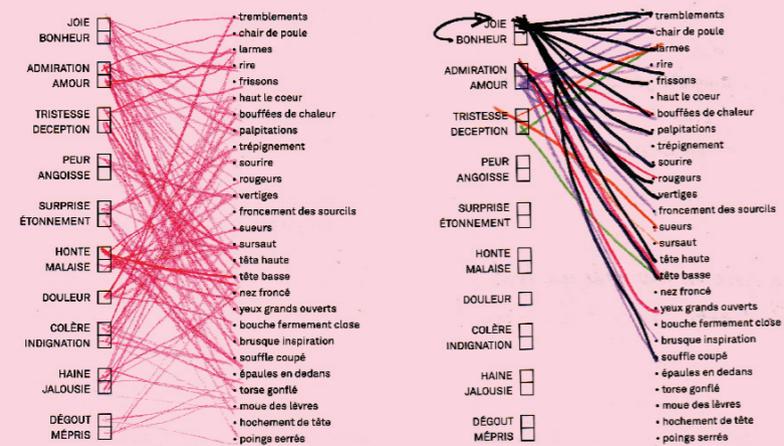


Figure 4 – Extrait des résultats graphiques obtenus à l'exercice : « Reliez les émotions citées aux réactions physiques proposées lorsque celles-ci correspondent. »



UNE SECONDE PARTIE DU QUESTIONNAIRE demandait de réagir selon une liste d'émotions donnée autour de la thématique des émotions et du corps.

L'exercice des termes à relier (fig.4) a certainement été le plus éprouvant pour les participants et rares sont ceux qui l'ont effectué dans son intégralité. L'erreur aura peut-être été de proposer une gamme de choix trop conséquente, mais, si la forte densité graphique qui en résulte ne nous permet pas une étude détaillée des résultats, elle met bien en évidence la complexité et le manque de fiabilité d'une méthode de diagnostic uniquement fondée sur l'observation des mouvements corporels. Cela est notamment dû au fait qu'il n'existe pas une réaction physique donnée pour une émotion donnée, mais bien une pluralité de mouvements corporels pour une pluralité d'émotions ressenties et ce de façon variable et subjective selon les individus.

Par la suite, je leur ai demandé de choisir une émotion de la liste afin d'explicitier en quelques mots, puis graphiquement, l'expérience émotionnelle vécue (fig.5). Voici donc la synthèse des réponses graphiques obtenues pour les 6 émotions les plus fréquemment choisies : la honte (24%), la tristesse (16%), l'amour (16%), l'angoisse (12%) et la colère (12%). Sur l'ensemble des schémas, nous pouvons constater que l'émotion semble avoir un impact physique conséquent ciblé sur les organes vitaux (tête et buste) et agissant selon un mouvement de diffusion, plus ou moins violent, de l'intérieur vers l'extérieur du corps. Cependant, il est surprenant de constater que chacun des schémas semble révéler une idée propre de l'émotion qu'il représente : la honte est contenue malgré elle, sous pression, elle surchauffe ; l'amour est diffus, doux et vibrant, dirigé vers l'autre ; l'angoisse entraîne vers le bas dans une sorte de tourbillon ; la tristesse se replie sur elle-même et fonde en larmes comme on essore un linge humide ; la colère explose dans un mouvement violent.

« Honte : plus j'y pense, plus elle s'accroît. Et quand j'y repense des mois plus tard, elle revient intacte. » – Homme, 28 ans

« Tristesse : ça me prend au cœur, puis au ventre comme un malaise [...] ça se passe à l'intérieur, j'ai envie d'exploser alors je pleure. » – Femme, 18 ans.



Figure 5 – Synthèse des résultats graphiques obtenus à l'exercice : « Représentez graphiquement le ressenti provoqué par l'expérience d'une émotion choisie dans la liste précédente. »

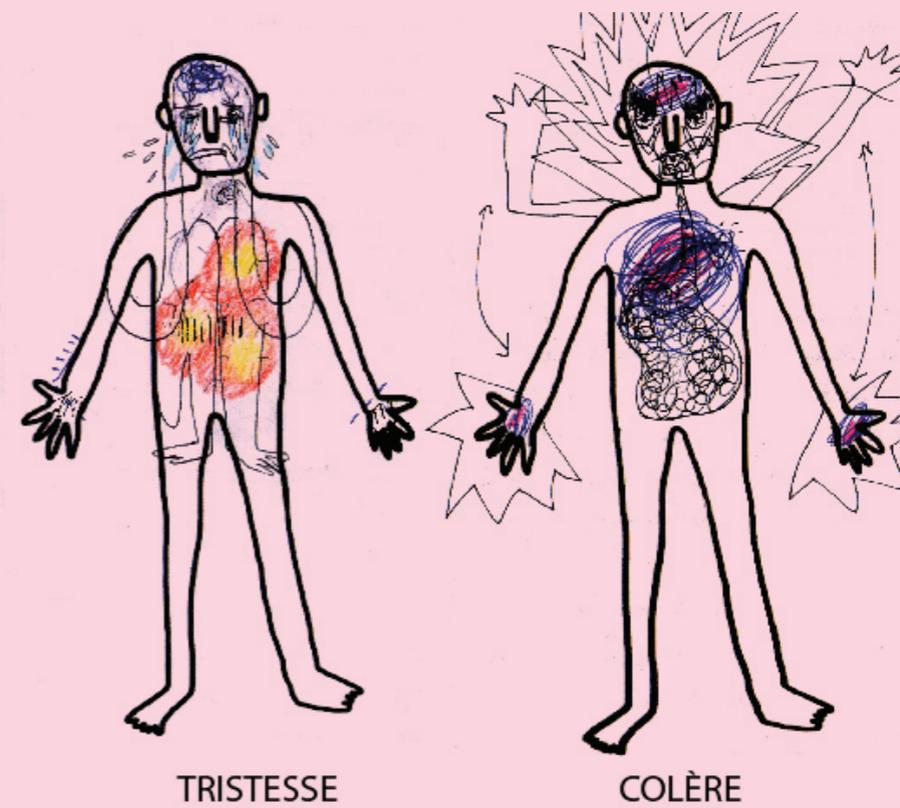
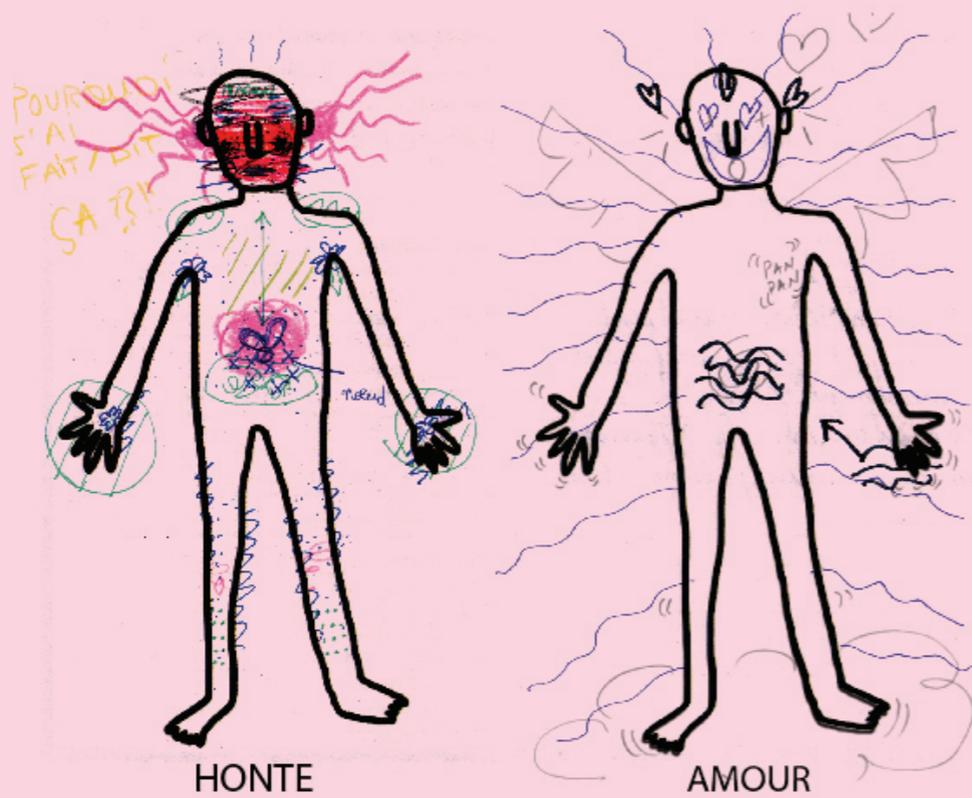
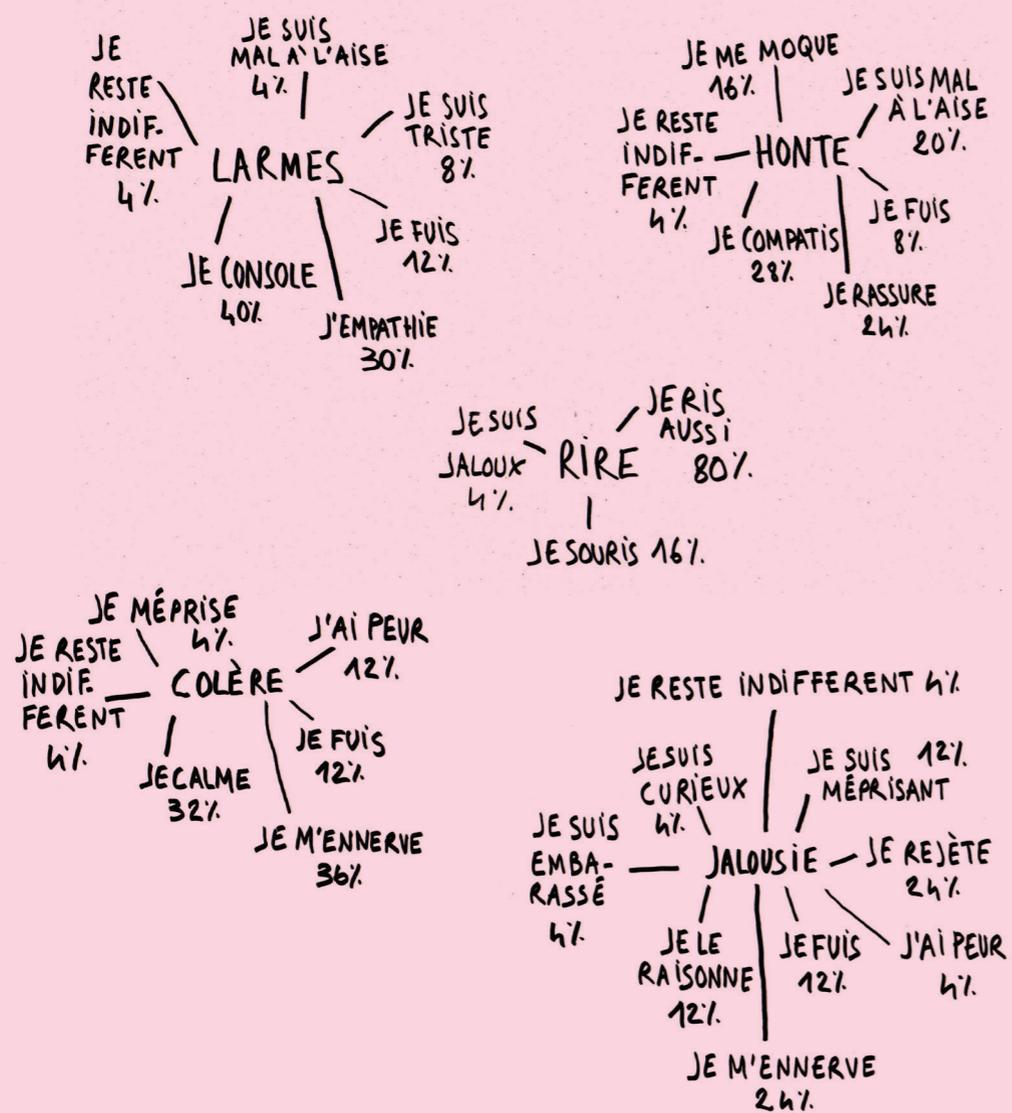




Figure 6 – Schéma analytique des réponses obtenues à la question: « Comment réagissez-vous, qu'éprouvez-vous, face à quelqu'un en situation de ---? »



DANS UNE TROISIÈME PARTIE DU QUESTIONNAIRE, j'ai questionné les participants sur les conséquences des émotions dans les interactions sociales ; leurs réactions ou ressentis face à l'expression émotionnelle d'autrui (fig6.). Les résultats obtenus à cette question sont flagrants : l'expression de nos émotions influe sur le comportement ou le ressenti des autres ; rares sont ceux qui restent indifférents! Mais si les réactions provoquées par certaines formes d'émotion sont parfois quasi identiques, – tel le rire qui engendre le rire dans 80% des cas –, elles peuvent aussi en créer de nouvelles selon les individus, – telle la jalousie qui peut engendrer la peur, le malaise ou la colère. Cela signifie donc que ces émotions provoquées peuvent à leur tour en créer de nouvelles et ainsi de suite pour se propager en un vaste réseau émotionnel.

CE QUESTIONNAIRE S'ACHEVAIT sur une question ouverte : « Selon vous, qu'est-ce qu'une émotion ? » Les réponses obtenues ont été aussi diverses que variées : écrites, graphiques, schématiques ou encore métaphoriques... Or les mots, lorsqu'ils n'ont pas manqués, n'ont pas toujours été l'outil le plus aisé pour définir l'idée d'émotion. (fig.7)

« C'est quelque chose de passager qu'on essaye souvent de cacher. Pourquoi ? Je ne sais pas. C'est pour ça que l'amour n'est pas vraiment éphémère et l'est en même temps. C'est quelque chose qui influe sur le corps en surface et en même temps en profondeur. » – Femme, 21 ans.

« Une chose que l'on ne maîtrise pas. » – Homme, 27 ans.

Les émotions seraient alors un « quelque chose » bien difficile à identifier : à la fois violentes et sensibles, éphémères et durables, ciblées et diffuses, profondes et superficielles... elles seraient en quelque sorte un phénomène fondé sur une multitude de paradoxes dont la verbalisation semble poser problème.

Serait-ce à cause de leur nature trop concrète? Leur expérience semble, en effet, se suffire à elle-même pour que celui qui les éprouve les accepte comme une réalité.



DE CE QUESTIONNAIRE, il n'émerge donc pas une définition, ou un concept donné, mais bien l'expression, souvent confuse, de multiples impressions subjectives, issues d'expériences individuelles qui s'accordent et se nuancent autant qu'elles se contredisent. Le questionnaire a aussi mis en évidence les difficultés rencontrées dans la verbalisation des phénomènes en jeu. Processus complexe, à composantes multiples (sentiment subjectif, comportement expressif, évaluation cognitive, niveau d'éveil physiologique et autres dispositions spécifiques à agir ou réagir), les émotions peuvent être vécues à des intensités variables, et leur logique semble souvent nous échapper.

Dans le cadre d'une interaction, nous retiendrons de cette étude que l'expression des émotions a, dans la plupart des cas, une influence extérieure capable d'entraîner une modification du ressenti ou/et du comportement d'autrui.

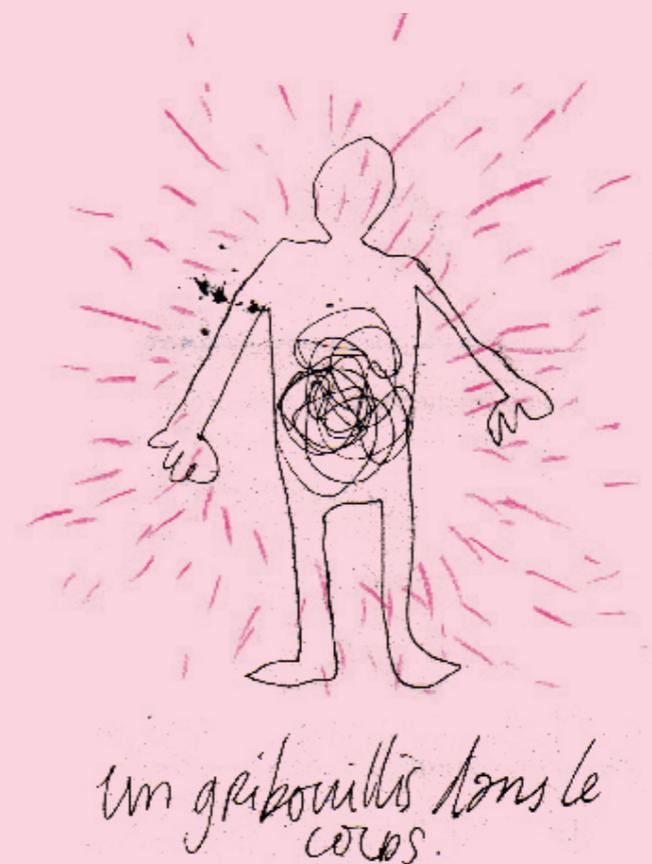
On notera également que si les mouvements corporels et physiologiques que les émotions provoquent peuvent être multiples, et à combinaisons diverses et variées selon les individus, certaines attitudes et postures-types peuvent néanmoins être relevées : le sourire de joie, les larmes de tristesse, les sourcils froncés de colère et bien d'autres... Il semble qu'il y ait un paradoxe entre, d'un côté, la multiplicité et la diversité des mouvements corporels et physiologiques provoqués par l'émotion et d'autre part, une certaine constante dans les résultats de l'enquête entre l'association d'une émotion et son expression faciale.

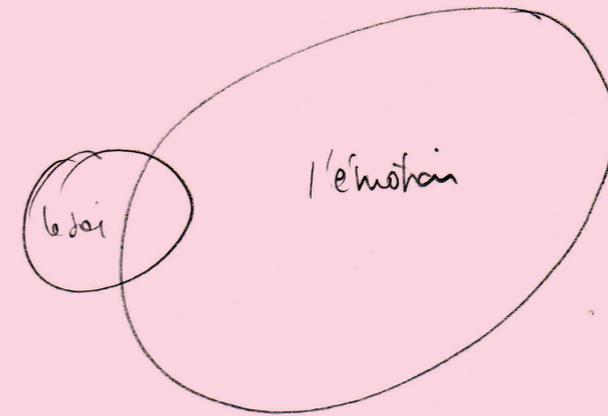
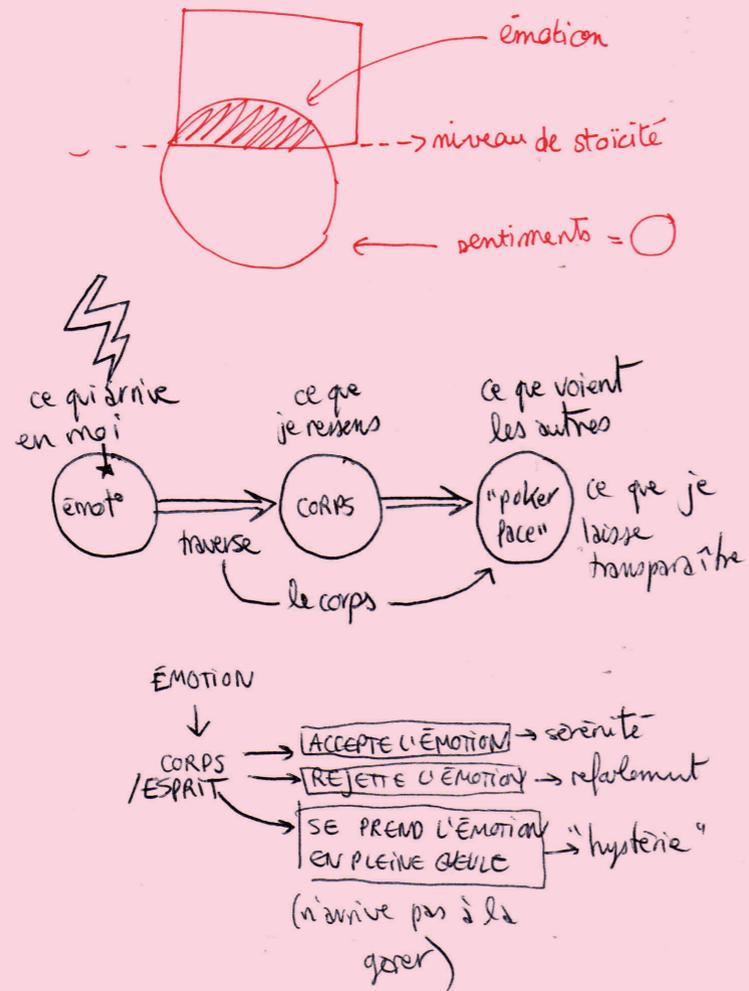
Une certitude demeure. Si les émotions semblent, par essence, éminemment fuyantes et insaisissables, en revanche, les expressions corporelles qui les expriment sont pour leur part, tout à fait observables.

On peut alors s'interroger sur la nature de la corrélation entre l'émotion ressentie et son expression. Y aurait-il une possibilité d'établir une forme de mécanique des émotions telle qu'on pourrait associer, de façon systématique et universelle, un lien entre leurs deux aspects – physique et moral ?

\*

Figure 7 – Extraits des réponses graphiques obtenues à la question : « Selon vous, qu'est-ce qu'une émotion ? »





l'émotion est tjrs trop grande pour soi...



= émotion



« QUELQUE PART AUTOUR DU PLEXUS SOLAIRE »

## 2- EXISTE-T-IL UNE SCIENCE DE L'ÉMOTION ?

---

PLUSIEURS THÉORICIENS ONT TENTÉ DE NOUS ÉCLAIRER sur la nature des émotions en se fondant sur la même démarche d'induction du particulier au général, de l'extérieur à l'intérieur. En bref : observer le corps pour définir l'émotion. Nous proposons ici d'observer trois grandes tentatives de conceptualisation des émotions effectuées en ce sens. La première, principalement connue grâce aux observations de Lavater, propose de reconnaître l'état émotionnel d'un individu par l'analyse des traits permanents de son apparence physique : il s'agit de la physiognomonie. La seconde est une théorie introduite par Darwin qui cherche à comprendre l'origine des expressions émotionnelles en s'appuyant sur sa théorie de l'évolution. Enfin nous verrons, au travers de l'exemple du détecteur de mensonge, comment les chercheurs ont mis en place certains outils de mesure afin d'améliorer leurs observations des réactions corporelles et physiologiques comme autant de signes à déchiffrer.

« *Vise les joues de ce lascar, un sacré coléreux sois-en sûr !* »

Il y a une étroite interdépendance entre l'âme et le corps. De même que pour soigner l'un, il faut passer par l'autre, pour connaître l'âme, il faut donc regarder le corps. Tel est le postulat de base de la physiognomonie – c'est-à-dire la reconnaissance d'un caractère moral par l'étude d'une caractéristique physique permanente.

« *La physiognomonie est la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible. Dans une acception étroite, on entend par physionomie l'air, les traits du visage, et par physiognomonie la connaissance des traits du visage et de leur signification.* »<sup>1</sup>

La physiognomonie cherche donc à lire dans la physionomie – les spécificités apparentes du visage et du corps – les dispositions naturelles, les mœurs et

---

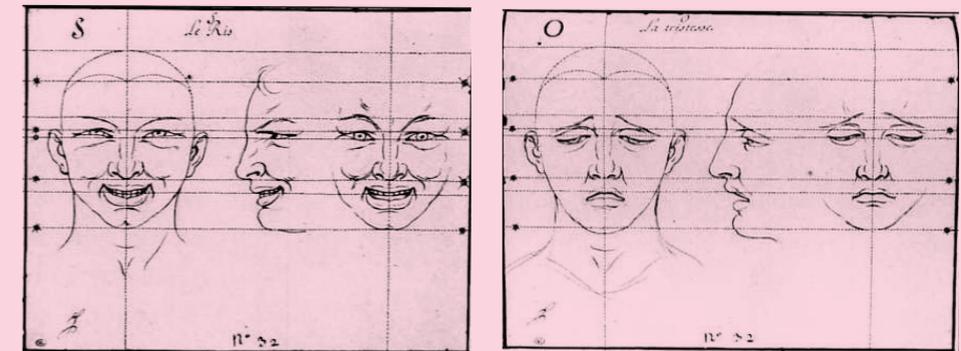
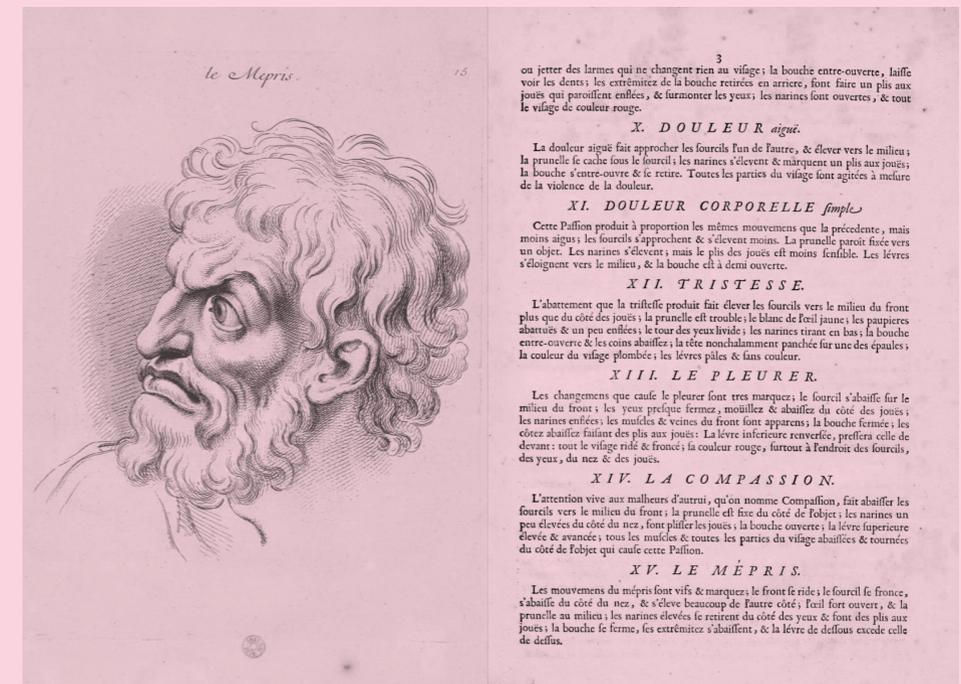
1. Définition de la physiognomonie donnée par Johann Kaspar Lavater, 1741-1801.



le caractère d'un individu. Elle cherche à établir un lien direct entre l'apparence physique d'un individu et les passions intérieures qui l'animent – qui seraient propres à éveiller en lui un certain type d'émotions prédéterminées. Les premiers écrits concernant cette théorie remontent à l'antiquité grecque et romaine. Elle s'est beaucoup développée au XVIe et a atteint son apogée dans le dernier tiers du XVIIIe siècle avec Johann Kaspar Lavater, en dépit de nombreuses réticences et oppositions. Au XIXe siècle, l'héritage de la physiognomonie est passé dans les travaux d'un certain nombre de psychologues et médecins comme Cesare Lombroso, fondateur de l'anthropologie criminelle. Cependant, l'évolution des connaissances dans les domaines de l'anatomie, de la physiologie ou du psychisme, a peu à peu ruiné ces appuis scientifiques.

CHARLES LE BRUN (1619-1690), premier peintre du roi Louis XIV, chancelier et directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, a consacré nombre de ses travaux à réfléchir sur l'influence des émotions sur l'expression du visage. Il sera le premier à soumettre, lors d'une conférence sur « l'expression générale et particulière », une « méthode pour apprendre à deviner les passions, enrichie d'un grand nombre de figures très bien dessinées ». De grands artistes de l'image, tels que Dürer et Léonard de Vinci, avaient déjà scruté la physionomie humaine pour identifier les diverses passions. On peut ainsi lire dans le *Traité sur la peinture* de Léonard de Vinci, que « pour faire des figures parlantes, le peintre doit en quelque sorte reproduire les gestes des muets, qui s'expriment avec les mains, les yeux, les sourcils, le mouvement de tout le corps ». Mais Le Brun, pour sa part, a voulu explicitement appliquer à la peinture les acquisitions les plus récentes de la psychophysiologie, synthétisées dans le *Traité des passions de l'âme* (1649) de Descartes. Le livre de Le Brun contient trois parties. La première, en reprenant l'exposé de Descartes (parfois mot pour mot), présente une analyse psychophysiologique des passions, comme le résultat de l'interaction entre l'âme et la partie du cerveau soumise aux instincts primaires. Elle arrive à la conclusion que toutes les passions se ramènent à la combinaison de six émotions primitives : l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse, que tout homme a la possibilité d'utiliser en les maîtrisant. « Il n'y a point d'âme si faible qu'elle ne puisse [...] avoir le pouvoir absolu sur ses passions ». La seconde partie énumère les principales émotions dont Le Brun donne conjointement la description clinique et des illustrations, en dessins au trait ou en dessins ombrés (fig.9). La troisième partie est l'abrégé d'une conférence sur

Figure 8 – Charles Le Brun, *L'expression des passions de l'âme*, 1727





la physionomie dans laquelle Le Brun ajoute à la théorie cartésienne des remarques sur les rapprochements à faire entre l'homme et l'animal.<sup>1</sup>

Bien que s'appuyant sur un traité philosophique, la théorie de C. Le Brun ne concerne finalement que l'art pictural. En revanche elle souligne le rôle de la représentation – ce que l'on donne à voir de soi – sur le jugement et l'impression d'autrui quand à notre personne. Emmanuel Levinas dira d'ailleurs, « *Le visage parle. La manifestation du visage est le premier discours* ».<sup>2</sup>

Dans le souci d'établir le portrait fidèle d'un individu, Le Brun met en évidence les composantes de l'identité individuelle, l'homme est corps mais il est aussi esprit. Parce que ses valeurs morales et affectives déterminent la nature, la personnalité d'un individu, il a cherché à les à les représenter par la peinture dans ce que l'homme donne à voir, le corps, le visage.

LA PHYSIOGNOMONIE SELON LAVATER se propose, d'une part « de connaître les signes sensibles de nos forces et de nos dispositions naturelles », et de l'autre elle « s'attache aux signes de nos passions ». Lavater, tombé sous le charme des théories de Zophyre, mage tharce qui sévissait à Athènes au Vème siècle avant J.C<sup>3</sup>, compara, compila, ordonna toute sa vie durant les résultats de ses innombrables observations des nez, oreilles, fronts, mentons, bouches, crânes et ovales de ses contemporains (fig.8). Partant du postulat que la physionomie humaine était altérée par « *les penchants déformateurs, par les habitudes criminelles ou dépravées, par les aberrations du sentiment* »<sup>4</sup>, il en déduisit alors un système d'analyse, soi-disant imparable, de la représentation extérieure de tous les principes qui constituent l'homme moral au-dedans. Ainsi « *le masque [que l'homme] pourra prendre dans les artifices de la vie sociale tombera à chaque instant de son visage ; il lui sera de toute impossibilité de paraître grand quand il est petit, bon quand il est méchant,*

1. L'ouvrage parut en 1702 à Amsterdam et en 1727 à Paris.

2. E. Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, p.271

3. D'après une anecdote rapportée par Cicéron : Zophyre « *faisait profession de discerner les mœurs des hommes et leur naturel d'après leur corps, leurs yeux, leur visage, leur front* », face à Socrate, il aurait déduit qu'il avait affaire à un homme « *stupide et abruti* » emprunt de nombreux vices et Socrate pour sa défense aurait rétorqué: « *les vices étaient bien là, mais j'en ai triomphé par la raison* », *Du destin*, V, 10; *Les Tusculanes*, IV, 37, 80.

4. Johann Gaspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, V. 10, p.120

Figure 9 – Planches anatomiques, étude sur le regard et le nez, Lavater.

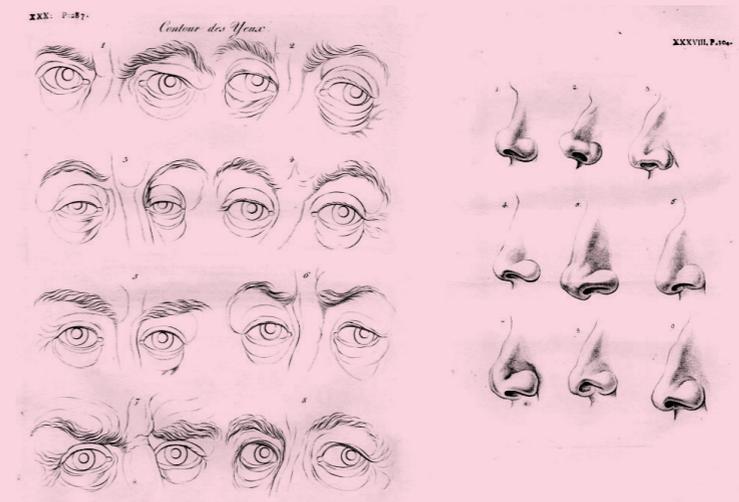
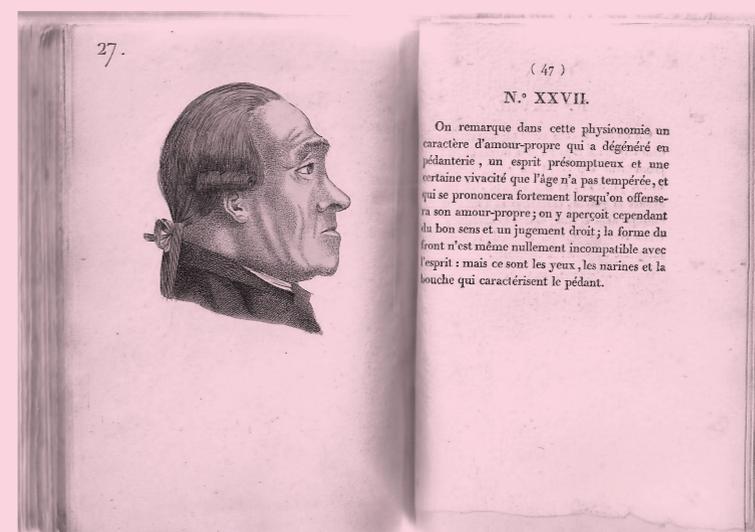


Figure 10 – Lavater portatif en 10 volumes *l'Art de connaître les hommes par la physionomie* (1806-1809)





spirituel quand il est stupide ; il en est de l'homme à cet égard, comme des baumes qui, en exhalant leur odeur, apprennent aussitôt à l'odorat quelle est leur essence et leur origine »<sup>1</sup> (fig.10). Si l'on suit le principe de Lavater, alors la physiognomonie permettrait de distinguer les « vraies » émotions de certains comportements émotionnels induits et formatés par les conventions sociales. L'homme serait voué à une sorte de fatalité morale<sup>2</sup> – comme : bon ou mauvais – définissant un état émotionnel particulier – comme: amour ou haine –, toute autre émotion ne correspondant pas à la caractéristique morale déduite étant considérée comme un « masque » à faire tomber. Cette théorie ne laisse alors place ni à la raison, ni au libre-arbitre dans l'évaluation des valeurs morales d'un individu. Quant aux émotions, leur description s'oppose au principe même de ce qui les rend si difficiles à conceptualiser, c'est-à-dire à leur caractère ponctuel, mouvant et changeant.

On peut comprendre que cette théorie puisse servir l'art du portrait, et notamment de la peinture, dans le sens où elle fournit les codes aptes à représenter certaines impressions relatives aux valeurs morales, au tempérament, à l'humeur ou encore à l'état émotionnel d'un individu dans sa représentation picturale. Cependant, il est important de faire la distinction entre ce qui relève de la représentation et ce qui relève du réel. L'une est figée dans le temps et l'espace, l'autre est mouvant et changeant, vivant. On peut choisir de représenter quelqu'un de souriant parce que l'on veut communiquer de lui son caractère avenant et joyeux, cela ne veut pas pour autant signifier que cet individu est tout le temps souriant ou heureux. Il semble cependant improbable, aujourd'hui, de déclarer un individu fatalement criminel sans nul autre indice que la simple prééminence de son menton<sup>3</sup>. Une affirmation de cette nature repose sur l'hypothèse d'une corrélation entre l'apparence physique et une caractéristique morale – en l'occurrence, la passion criminelle – établie par la théorie de la physiognomonie comme une relation de cause à effet constante et nécessaire. S'il y a menton

1. Lavater complet, ou Réunion de tous les systèmes pour étudier et juger les hommes et les jeunes gens, Introduction, p.6

2. Ce sont les règles et préceptes relatifs à la conduite et au comportement d'un individu. Ces règles reposent sur la distinction des valeurs fondamentales : le juste et l'injuste ou plus simplement, le bien et le mal.

3. Cesare Lombroso, L'homme criminel. *Étude anthropologique et psychiatrique*, Paris, Felix Alcan, 1887.

proéminent, alors il y a passion criminelle et vice-versa... De façon évidente, rien ne permet d'étayer une telle loi de causalité. Faute de fondement scientifique, la relation établie par la physiognomonie entre caractéristique physique et caractéristique morale apparaît comme totalement illégitime. Surtout, les émotions, au contraire des caractéristiques physiques, ne constituent pas un état permanent. Ce qui fait qu'à son manque de validation scientifique, s'ajoute l'aspect statique de la physiognomonie – à une cause constante, on attribue un effet constant – qui ne peut pas rendre compte de la dynamique du phénomène émotionnel.

### Rire de bécasse et larmes de crocodile

DANS SON CÉLÈBRE LIVRE *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, Charles Darwin cherche à comprendre l'origine des expressions émotionnelles en s'appuyant sur sa théorie de l'évolution. Darwin postule que les expressions émotionnelles faciales et corporelles renvoient à une évolution des expressions animales préservées par la sélection naturelle en raison de leur valeur adaptative.

Selon ce qu'il a nommé SON PREMIER PRINCIPE, Darwin établit que l'expression corporelle des émotions est le résultat de nos habitudes, c'est-à-dire qu'elle renvoie à des rudiments de comportement adaptatif qui furent utiles à une époque pour la survie (éviter un danger ou satisfaire un besoin, par exemple). Ainsi, l'expression d'un homme en colère qui montre les dents serait un résidu de la morsure des animaux lors d'un combat. Cette expression a été conservée chez l'homme quand il lui fallait menacer un adversaire et signaler sa disposition à attaquer. Ainsi, nombre de nos mouvements émotionnels, seraient encore aujourd'hui formatés par l'habitude – par l'habitude on entendra aussi hérédité –, et effectués de façon quasi-automatique, bien que désormais ils soient souvent dépourvus de leurs fonctionnalités vitales. (fig.11)

Dans SON SECOND PRINCIPE, le principe d'opposition ou d'antithèse, Darwin explique l'apparence de certaines expressions par leur nature morphologiquement opposée et induite par un état d'esprit émotionnel contraire. Les expressions antithétiques ont évolué en raison de leur puissance « d'intercommunication ». Ainsi, si certains mouvements émotionnels issus du pre-



Figure 11 – *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, (1872,1998) chien, primate et gallinacé.

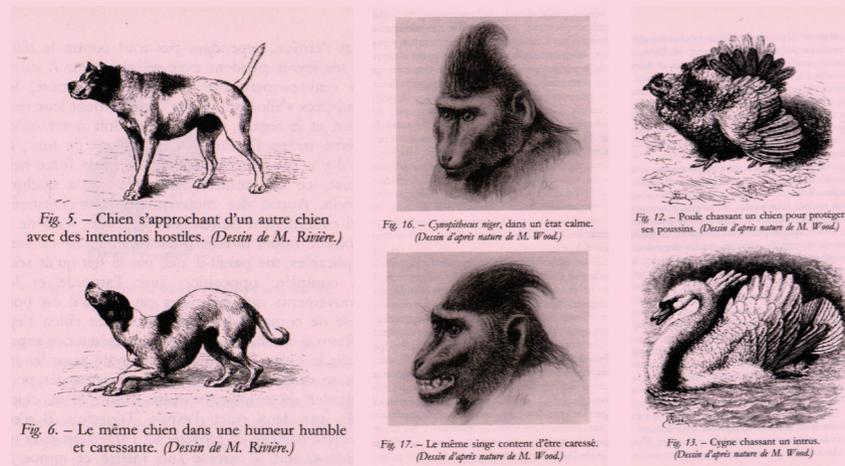


Figure 12 – « *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux* », gestuelle



mier principe sont familiers et identifiables par tous, alors l'utilisation d'un mouvement diamétralement opposé doit logiquement permettre d'exprimer un sentiment contraire. L'exemple le plus commun est celui du sourire à l'endroit / sourire à l'envers pour parler de bonne ou de mauvaise humeur. Prenons l'exemple du chien hostile ou docile (fig.11 – chien), la courbe de son dos est clairement inversée selon la situation. Si nous pouvons expliquer le dos rond par le premier principe, c'est-à-dire la volonté d'intimider son adversaire pour lui communiquer son hostilité, le dos creux quand à lui, n'est justifié qu'à titre d'opposition, pour exprimer un état contraire: « *Je ne te suis pas hostile, je ne cherche pas à t'intimider, au contraire, je me soumetts* ». Ce type d'expression est utile à la communication parce que de lecture immédiate et accessible à tous. Enfin, selon le TROISIÈME PRINCIPE de Darwin, le principe de l'action directe, certaines expressions sont provoquées par l'action directe du système nerveux (par exemple, tremblements musculaires, transpiration, rougissement, pâleur...).

AINSI, DANS LA PERSPECTIVE ÉVOLUTIONNISTE DE DARWIN, les émotions obéissent également à une forme de nécessité, comme résidus d'une causalité biologique. La difficulté théorique réside dans le fait que si les expressions émotionnelles sont d'origine biologique, elles devraient être universelles, c'est-à-dire identiques pour tous, indépendamment de l'ethnie, du sexe, de l'âge et de la culture. D'où un rejet postérieur de la théorie darwinienne. Bon nombre de psychologues et anthropologues ont considéré les expressions faciales comme étant déterminées par la culture plutôt que par la nature<sup>1</sup>. C'est la thèse du relativisme culturel de l'expression faciale qu'on résumera en citant Paul Ekman: « *what is shown on the face is written by culture* »<sup>2</sup>. La thèse de Darwin a donc pour principal défaut de ne faire aucun cas de l'environnement culturel. Or, nous avons vu que la volonté de respecter certaines conventions sociales peut influencer sur notre comportement émotionnel. Par exemple, la maîtrise de nos propres manifestations émotionnelles a longtemps été considérée comme signe de politesse et de

1. Mead, M. (1975). Review of Darwin and facial expression. *Journal of communication*, 25, 209-213.

2. « *Ce que le visage donne à lire est écrit par la culture* », *Facial expressions : origins*, Paul Ekman.



savoir-vivre<sup>1</sup>. C'est le « *masque [que nous portons] dans les artifices de la vie sociale* » que Lavater avait, en vain, tenté de faire tomber précédemment par la physiognomonie.

On voit ainsi que la faiblesse des tentatives d'explication des phénomènes émotionnels par la physiognomonie, comme par Darwin, réside dans un même appel incertain à la notion causalité. C'est pourtant en invoquant le principe de cause à effet – du physique au moral – induit par la physiognomonie et l'existence d'expressions émotionnelles involontaires (directement actionnées par le système nerveux)<sup>2</sup> – principe de causalité biologique –, que se fonde le détecteur de mensonge.

### *Pinocchio, farine et polygraphe*

DANS LES ANNÉES 70, Paul Ekman et Wallace Friesen ont développé un codage des réactions du visage qui a permis la construction du FACS<sup>3</sup> (fig.13). Ce logiciel permet de détecter et d'identifier les macro et micro-expressions faciales. Très utile pour les études sur les expressions émotionnelles du visage, il permet également d'être utilisé comme détecteur de mensonge. En effet, il a été observé que les micro-expressions faciales, très rapides, apparaissent lorsqu'une émotion est cachée, contrôlée ou réprimée. Ainsi, elles deviennent des indices pertinents et déterminants dans la détection de mensonge. L'étude de ces micro-actions des muscles faciaux remonte au physiologiste français Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne (1862,1990). Celui-ci provoquait sur ses sujets des contractions des muscles faciaux par décharges électriques puis photographiait leurs expressions faciales ainsi provoquées afin d'en obtenir une image détaillée propice à l'analyse (fig.14).

« *Lorsque l'âme est agitée, la face humaine redevient un tableau vivant* » G. Duchenne de Boulogne

1. Voir le chapitre sur les émotions dans les interactions

2. Troisième principe de Darwin

3. Facial Action Coding System, (système de codage des expressions du visage).

Figure 13 – Tracé des muscles inducteurs des mouvements expressifs de la partie supérieure du visage. Image issue d'une version CD-ROM de l'ouvrage *Facial Action Coding System* de Paul Ekman, Wallace Friesen, and Joseph Hager

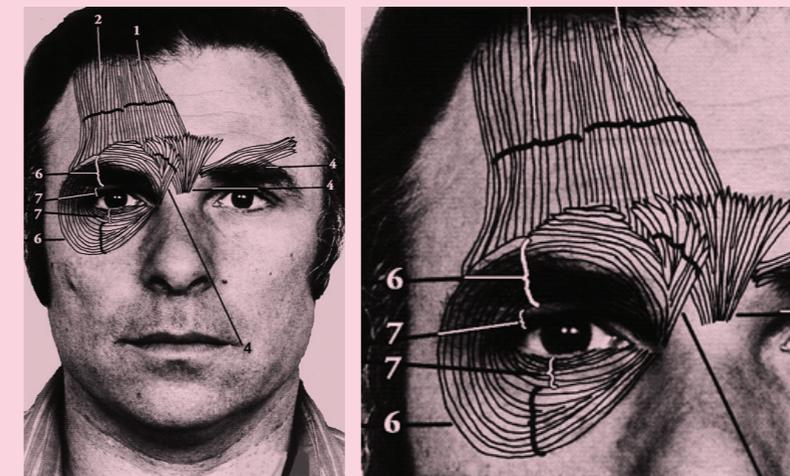
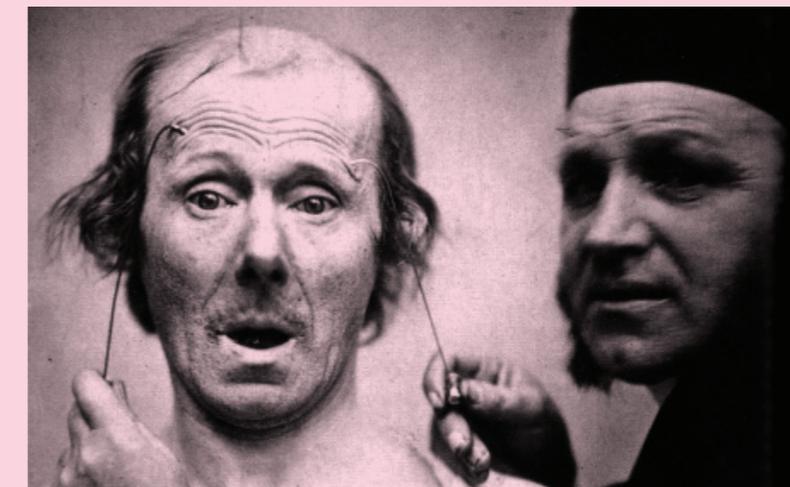


Figure 14 – Expression de surprise : abaissement volontaire de la mâchoire inférieure et contraction électrique du front. D'après Duchenne de Boulogne, G-B 1862, *Mécanismes de la physionomie humaine*.





Le conte de Pinocchio n'est donc pas complètement farfelu. Si ce n'est le nez, notre visage mais aussi notre corps se transforment lorsque nous mentons (fig.15): notre cœur bat plus vite, nous transpirons davantage, nous respirons plus vite ... Selon le même principe de causalité évoqué précédemment, ce sont sur ces changements psychophysiologiques liés à l'état émotionnel engendré par le mensonge que s'appuie le principe de détection.

Au Moyen-Age déjà, les juges faisaient avaler de la farine aux accusés pour identifier ceux dont la bouche s'asséchait, censés être des menteurs. Au XIXe siècle, l'utilisation de méthodes scientifiques permet la conception de détecteurs de mensonge, notamment avec les travaux de Cesare Lombroso qui inventa en 1885 un appareil mesurant la pression sanguine. En 1921, J.A. Larson, un psychologue canadien employé par le Service de Police de Berkeley en Californie, construit ce que beaucoup considèrent être le premier instrument polygraphique moderne, associant la mesure de la fréquence respiratoire à celle de la pression sanguine. Larson nomme son instrument « *polygraphe* », pour sa capacité à lire plusieurs réponses physiologiques simultanément et à les retranscrire sur un tambour rotatif. Son instrument est amplement utilisé lors d'enquêtes criminelles (fig.16), Larson étant le premier à mesurer le rythme cardiaque, la pression sanguine et les variantes respiratoires d'une personne lors d'un interrogatoire policier. Aujourd'hui, bien que n'étant pas considéré comme source de preuves fiables, les principaux paramètres exploités par les détecteurs de mensonge contemporains sont: la fréquence cardiaque, la conductance cutanée, la fréquence respiratoire, la température corporelle, la pression sanguine et le diamètre pupillaire. Soit un agglomérat de réactions physiologiques assimilées à l'expression d'affects émotionnels sincères.

L'intérêt de mesurer plusieurs paramètres tient au fait qu'en l'état actuel des connaissances, il n'existe pas de relation univoque entre réponse physiologique et émotion sous-jacente. Par exemple, un ralentissement du rythme cardiaque s'observe à la fois quand un individu est dégoûté et quand il est heureux. Dans ces deux cas, il s'agit d'une activation du système autonome parasympathique. De plus, d'un individu à l'autre, voire chez un même individu, en fonction du contexte, les réponses physiologiques à une même émotion peuvent différer: la peur déclenche en général une augmentation de la conductance cutanée mais l'amplitude et la dynamique de cette réponse peuvent être variables.

Figure 15 – Capture d'écran de l'adaptation de Pinocchio par les studios Disney (1940)



Figure 16 – Instrument polygraphique de J.A. Larson (1921) utilisé au cours d'une enquête policière.





---

L'enregistrement dynamique et simultané d'une multitude de paramètres physiologiques permet au polygraphe d'éviter, dans une certaine mesure, le reproche de « *staticité* » fait à la physiognomonie, qui figeait en des états constants les caractéristiques physiques autant que les caractères moraux. Néanmoins, le détecteur de mensonge rencontre la même difficulté à légitimer le lien de causalité entre réaction physiologique et émotion. Plus problématique encore est le passage de l'émotion au mensonge, car il n'est pas non plus évident que le fait de mentir se traduise en une réponse émotionnelle systématique et identique chez tous les individus...

\*

### 3- CONCLUSION: UN PHÉNOMÈNE QUI RÉSISTE À LA CONCEPTUALISATION

---

L'HYPOTHÈSE DE DÉPART, selon laquelle l'observation des mouvements corporels pourrait nous permettre de mieux comprendre, par induction, le phénomène des émotions, soulève donc davantage de questions qu'elle n'apporte de réponses. Loin de nous fournir un concept défini capable de rendre compte de la nature des émotions, elle tente de les réduire à une mécanique causale qui paraît ignorer leur caractère volatile, inconstant, multiple, peut-être contradictoire.

En revanche, un aspect commun aux théories évoquées paraît frappant. Elles visent toutes (à l'exception de celle de Darwin, peut-être) à dévoiler, par l'observation des traits physiques ou des réactions physiologiques, une réalité émotionnelle dont le caractère intérieur, caché, est perçu comme menaçant ou dangereux (le vice pour la physiognomonie ; le mensonge pour le détecteur, en particulier dans le contexte criminel). On retrouve le même soupçon, idéologiquement fondé plutôt que scientifique, qu'il faut faire « *tomber le masque* », donner à voir à tous ce qui pourrait se cacher dans les tréfonds de l'âme...

La volonté d'objectiver le phénomène des émotions, induite par ces tentatives d'explications scientifiques, se heurte donc à une difficulté principale : l'impossibilité d'induire entre l'émotion et son expression une relation de causalité nécessaire, jamais complètement établie.

À partir de cette analyse, on comprendra aisément le qualificatif de « *pseudo-science* » attribué à la physiognomonie, le fait que la thèse de Darwin sur les émotions soit l'une des moins retenues de la théorie de l'évolution, ou encore que le détecteur de mensonge ne soit pas considéré comme un outil fiable.

On peut néanmoins retenir une constante dans les trois exemples examinés : l'émotion apparaît toujours comme une réalité double, à la fois intérieure et extérieure, morale et physique. La corrélation, d'une part, de quelque chose qui relève du sentiment intérieur – caractère moral, pulsions, passions, etc. – et d'autre part, de quelque chose qui relève de l'extériorisation physique. Notre enquête de départ montrait que la même corrélation était établie par les participants, même si sa nature paraissait inconstante et difficilement verbalisable.



« QUELQUE PART AUTOUR DU PLEXUS SOLAIRE »

---

N'y aurait-il pas un moyen de rendre compte de cette dualité, sans pour autant induire une relation de cause à effet ou un schéma mécanique infondé, et en tenant compte de la nature instable, ambiguë et mouvante des émotions ? La notion de signe introduite par Saussure<sup>1</sup> nous permet peut-être d'appréhender le phénomène émotionnel sous un autre angle. Le signe est en effet défini par le fondateur de la linguistique comme une réalité double, sans que la relation qui unit ses deux aspects soit comprise d'après une relation hypothétique de causalité. De plus, il se pose comme le principe de toute communication, contexte dans lequel où nous avons vu que les émotions jouent également un rôle majeur.<sup>2</sup>

\*

---

1. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition originale : 1916, édition 1979 : Payot, Paris

2. En effet nous avons pu constater au cours de l'enquête que les émotions s'expriment et que leurs expressions ont une influence extérieure capable d'entraîner une modification du ressenti ou/et du comportement d'autrui.

QU'EST-CE QU'UNE ÉMOTION ?



*II - ÉMOTIONS & COMMUNICATION*



## « QUELQUE PART AUTOUR DU PLEXUS SOLAIRE »

### 1- UN LANGAGE DES ÉMOTIONS ?

---

L'USAGE ET LA COMPRÉHENSION d'un système de communication reposent sur ces réalités doubles que sont les signes, association d'un signifiant matériel – perceptible par autrui – et d'un signifié immatériel – abstrait ou idéal. Tel est le postulat que nous enseigne la linguistique, à la suite de Saussure. Si donc les émotions fonctionnent comme un système de signes adressés à l'autre – c'est-à-dire qu'elles peuvent être exprimées par un individu et être comprises par un autre – qu'est-ce qui, dans les émotions, serait de l'ordre du signifiant et de l'ordre du signifié ?

Par son caractère physique et perceptible, l'expression émotionnelle pourrait être comprise comme relevant du signifiant matériel: un mouvement, une voix ou une expression du visage. « Une émotion terrible lui serrait la gorge, la faisait vaciller sur ses pieds »<sup>1</sup> Par sa dimension intérieure et immatérielle, l'expérience subjective de l'émotion tomberait du côté du signifié abstrait ; « Les émotions ressemblent, selon l'expression de M. Pradines, à des séismes mentaux »<sup>2</sup>.

Si l'on envisage le phénomène de l'émotion dans le cadre de la communication, l'expérience ressentie de l'émotion ne serait qu'une part de l'expérience émotionnelle globale, indissociable de la manifestation physique à laquelle elle est associée. En effet, d'après Saussure, signifiant et signifié sont comparables à une feuille de papier dont le signifié serait le recto – ce qui relève de l'esprit – et le signifiant le verso – ce qui est perceptible par autrui – ; « On ne peut découper le recto, sans découper en même temps le verso ».

~

---

1. Maupassant, *Contes et nouvelles*, t.2, *Abandonné*, 1884, p. 469

2. J. Vuillemin, *Essai sur la signification de la mort*, 1949, p.111



### Des sentiments intérieurs...

ON POURRAIT AINSI QUALIFIER DE « *signifiés émotionnels* » les phénomènes qui, dans l'émotion, relève du ressenti. C'est la partie fuyante et ambiguë de l'émotion qui résiste à la verbalisation. C'est l'amour, la joie, la haine ou encore la tristesse dans leur forme la plus immatérielle et propre à l'esprit. Il s'agit des passions, telles que Descartes les présente dans son *Traité des passions de l'âme* : « *des perceptions, des sentiments, ou des émotions de l'âme, qu'on rapporte particulièrement à elle, et qui sont causées, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits* ». Les « *esprits* » mentionnés ici sont les « *esprits animaux* ». Descartes explique que ces « *esprits animaux* » sont produits par le sang, et qu'ils sont responsables des stimulations des mouvements du corps. La première des passions, chez Descartes, est l'admiration. Le désir, la joie, la tristesse ne sont que la répétition mentale, imaginaire de ce qui a été d'abord constitué par l'admiration : c'est-à-dire est une subite surprise de l'âme dont le cerveau remarque la rareté de la chose : « *Les objets des sens qui sont nouveaux touchent le cerveau en certaines parties auxquelles il n'a pas l'habitude d'être touché* ». L'impression est ce qui fait le lien entre la sensation et la passion. Les passions, ou sentiments intérieurs, sont donc en quelque sorte l'ensemble des éprouvés affectifs qui animent notre âme et guident nos actes. Le caractère particulièrement complexe de la théorie cartésienne des esprits animaux signale, encore une fois, la difficulté à produire une explication des mouvements émotionnels qui agitent l'âme humaine. Mouvements que le corps, lui, semble pouvoir traduire avec une déconcertante spontanéité et une grande variété...

### ... à la diversité des expressions extérieures

S'IL EST PERMIS DE PARLER DE « *signifiants de l'émotion* », nous avons déjà pu observer combien les manifestations physiques et physiologiques du sentiment intérieur apparaissent diverses et à composantes multiples. Par souci de clarification, nous les classerons en quatre grandes catégories : les expressions faciales, l'attitude corporelle, les indicateurs physiologiques et l'expression vocale.

L'expression faciale semble, de loin, la composante la plus évidente de l'expression émotionnelle. Il suffit de se rapporter aux résultats de l'enquête pour voir que tout le monde est capable de faire le lien entre l'expression d'un visage et un état émotionnel. De la même façon, la distinction entre un visage agressif ou souriant nous semble évidente.

En ce sens, la théorie de Darwin, bien que contestable sous de nombreux aspects, aurait malgré tout une part de vérité, dans la mesure où elle affirme que les expressions faciales caractérisant les émotions humaines peuvent être lues par n'importe quel être humain. L'universalité des émotions ne serait alors, pas tant la résultante d'un héritage biologique ancestral, qu'une capacité commune de toute l'humanité à produire des signes émotionnels et à interpréter ces signes. Capacité de symbolisation et de décodage du symbole qui, selon la linguistique, est le principe même du langage.

Dans cette perspective, les recherches physiognomoniques de Lavater ou Le Brun, comme le système de codage des réactions du visage de Paul Ekman<sup>1</sup>, paraissent relever d'une même volonté : interpréter adéquatement les expressions du visage, comme les signifiants incontournables et omniprésents de la réalité émotionnelle.

Si le visage est support de signe émotionnel, il en va de même pour le corps. Il existe en effet tout un registre de mimiques, postures et gestes, aptes à servir l'expression des émotions et qui nous permettent, comme les expressions faciales, d'interpréter un état émotionnel. Codifiées, classifiées et amplifiées, ces attitudes ont servi le théâtre afin de rendre l'expression des émotions par un langage corporel intelligible à tous lors d'une représentation, de la même manière que l'étude des expressions faciales de Charles Le Brun était destinée à servir l'art du portrait. (fig.17)

A un certain degré, ces mouvements corporels, dans leur usage spontané, peuvent être l'objet d'une forme de codification sociale. Il n'est pas nécessaire de valider la théorie de Darwin, concernant l'origine et l'universalité de l'expression des émotions, pour accepter le fait qu'il existe bel et bien des mouvements corporels relevant de l'habitude, du réflexe, ou encore de la réponse nerveuse autonome<sup>2</sup>, directement liés à l'expression d'un état

1. FACS - Facial Action Coding System.

2. Les trois principes de Darwin, dans l'expression des émotions chez l'homme et les animaux.



Figure 17 – *Physionomie et gestes, méthode pratique pour servir à l'expression des sentiments*, par A. Giraudet, 1893

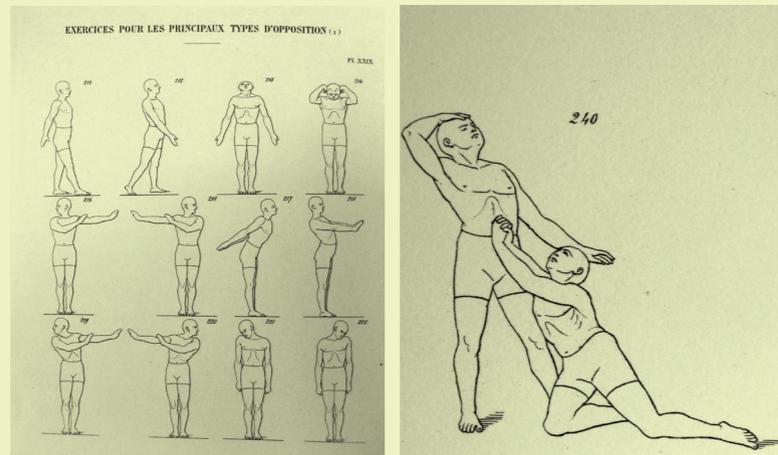
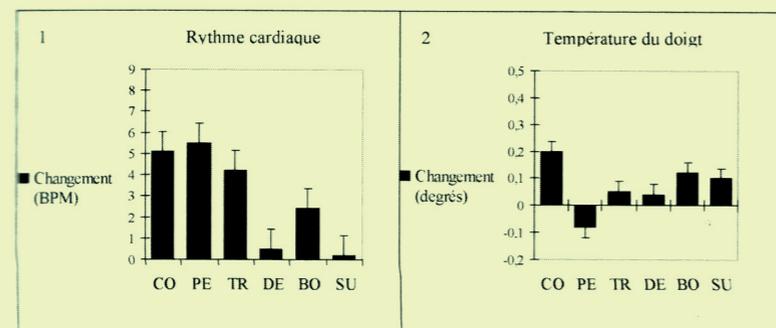


Figure 18 – *Comprendre les émotions, perspectives cognitives et psychosociales*, P.M Niedenthal, S. Krauth-Gruber, F. Ric.

CO=colère, PE=peur, TR=tristesse, DE=dégoût, BO=bonheur, SU=surprise. D'après Levenson, R.W., Ekman, P., and Friesen, W.V. (1990). Voluntary facial action generates emotif-specific autonomic nervous system activity. *Psychophysiology*, 27, 363-3384.



émotionnel. Nous en avons fait le constat au cours de l'enquête, lorsque l'ensemble des représentations graphiques obtenues sur une silhouette humaine à partir d'une émotion donnée, nous a permis de révéler certaines dynamiques de mouvement lui étant associées.

Ainsi, on pourrait affirmer qu'à l'instar de l'animal qui hérissé son pelage ou plumage pour amplifier sa corpulence dans le but d'intimider l'ennemi, l'être humain, empreint de fierté ou de rage, gonflera le torse et se tiendra tête haute. De même, à l'instar d'un animal effrayé qui se tapit au sol et reste immobile pour ne pas être découvert par un prédateur, l'homme éprouvant la honte ou la peur aura tendance à se diminuer dans sa posture en baissant la tête et en rentrant les épaules bien que cela ne lui soit d'aucune utilité réelle. Et, si la comparaison avec les attitudes animales reste sujette à caution, il n'en demeure pas moins que la représentation de tels comportements reste solidement ancrée dans l'imaginaire collectif, comme signifiants des émotions qu'ils sont censées traduire.

Les paramètres physiologiques sont aussi des signifiants pour qui sais les décoder. Levenson, Ekman et Friesen (1990) ont mesuré, entre autre, au cours de leurs recherches, une variation réactive du rythme cardiaque, de la température digitale, ou encore de l'activité musculaire provoquée par l'expérience de divers états émotionnels (fig.18) <sup>1</sup>. Par exemple, la colère, la peur, la tristesse et le dégoût sont associés à un changement important de la réponse électrodermale (c'est-à-dire une augmentation de la transpiration).

Intéressons-nous maintenant à une dernière catégorie de signes émotionnels qui n'a pu être observée, ni au cours de l'enquête, ni dans aucune autre des théories évoquées précédemment, puisqu'elle n'est pas de l'ordre du visuel : l'expression vocale. En effet, l'être humain étant doté de langage, a pour habitude de s'exprimer avec des mots. Lorsqu'il s'agit des émotions nous avons pu observer qu'il est parfois difficile de trouver les mots justes pour exprimer un état émotionnel. Mais si les mots peinent à traduire l'émotion, celle-ci n'en influe pas moins directement sur le discours prononcé. Prenons l'exemple d'un comédien <sup>2</sup> qui, dans un premier temps,

1. Voir paragraphe sur le détecteur de mensonge.

2. *Comprendre les émotions, perspectives cognitives et psychosociales*, P.M Niedenthal, S. Krauth-Gruber, F. Ric, p : 121



doit annoncer à une jeune femme qu'il est sincèrement amoureux d'elle. Il sourit et murmure « *je t'aime* », c'est assez convainquant. Dans un deuxième temps, le comédien doit encore une fois déclarer sa flamme, mais avec une expression de colère. Il fronce alors les sourcils tout en aboyant « *je t'aime* ». Enfin, le comédien doit se faire sarcastique, il roule alors des yeux en regardant à peine la jeune femme et lâche furtivement qu'il l'aime. Dans les trois cas, bien que le contenu verbal soit identique, l'état émotionnel communiqué varie, exprimé par le visage, les gestes mais aussi la tonalité de sa voix. C'est la prosodie. Car le ton, l'inflexion, l'accent ou la modulation que nous donnons à notre discours sont autant de signes de l'émotion dans le cadre de l'expression orale.<sup>1</sup>

Ainsi, de la même façon que le sourire peut être le signifiant du signifié joie, le soubresaut celui de la surprise, la transpiration celui de la peur ou encore la voix chevrotante celui de la timidité, l'émotion peut être lue. On pourrait alors conclure que la nature des émotions est essentiellement sociale, au sens où les émotions seraient d'abord vécues et interprétées comme un langage. Néanmoins, la double réalité des émotions est-elle un argument suffisant pour les considérer comme un système de signes à part entière? Nous avons jusqu'à présent souligné la nature à la fois signifiée – l'affect, le ressenti – et la réalité signifiante – leur expression – des émotions. Cependant, il nous faut encore déterminer la nature des liens qui unissent ces deux aspects avant de pouvoir les envisager comme un langage, ou plus généralement comme un système de communication.

~

Maintenant que nous avons éliminé la possibilité de déterminer la nature nécessaire d'un lien de causalité qui unirait l'affect émotionnel à son expression, la théorie linguistique doit nous permettre d'aller plus avant. En effet, Saussure affirme que, si le signe linguistique est totalement arbitraire, il n'en va pas de même de tous les signes. Certains signes sont dits « naturels », au sens où un lien de fait peut être observé entre signifiant et signifié – la fumée est par exemple le signe naturel de la présence du feu. Si l'on transpose cette remarque aux émotions, on peut alors se demander dans quelle

1. Cet exemple suggère que les émotions exprimées ainsi sont plus fortes que les mots parce qu'elles peuvent changer la signification d'un même message verbal.

mesure les expressions qui sont associées au ressenti intérieur relèvent du naturel, comme les expressions spontanées d'un sentiment, ou bien de l'arbitraire, aussi codifiées et conventionnelles que sont les signes linguistiques. « *Dans notre société, tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère risque d'être condamné à mort* »<sup>2</sup>. C'est là un paradoxe puisqu'en tant que signe, l'émotion semble à la fois relever du naturel et du conventionnel.

### *Lien naturel ou lien conventionnel ?*

LA QUESTION PARAÎT D'AUTANT PLUS DIFFICILE à trancher que les théories qui tentent d'élucider la nature de l'émotion portent des jugements divergents sur l'origine du lien qui unit l'affect émotionnel à son expression. Certaines postulent l'existence d'un lien naturel, comme la théorie évolutionniste. Son principal postulat est l'existence d'un ensemble d'expressions émotionnelles spontanées d'origine biologique dont la nature serait par conséquent inhérente à la nature humaine, et donc universelle. Dans cette même perspective, la théorie cognitive d'évaluation revisite l'hypothèse d'une naturalité du lien entre les émotions et leurs expressions, en l'ajustant par un nouveau facteur. Le cognitivisme s'appuie sur l'idée que l'expression des émotions peut être générée et différenciée, par l'évaluation préalable de la signification d'un événement en fonction des buts et des besoins actuels de l'individu. Autrement dit, on n'envisage pas le signe émotionnel comme le résultat de programmes d'affects innés mais on retient l'idée de l'existence d'un lien naturel – voire universel – dû au fait que les humains possèdent des buts fondamentaux semblables et des manières consensuelles d'évaluer la possibilité que ces buts soient facilités ou gênés. En revanche, la théorie du constructivisme social envisage le lien entre les émotions et leurs expressions comme un phénomène non naturel, c'est-à-dire d'ordre conventionnel. Cette théorie est la première à avancer l'idée que les différentes composantes de l'émotion peuvent être influencées ou mises en forme par l'environnement social et culturel. On suggère donc une variation des signes émotionnels selon les cultures. Par exemple, une

2. Albert Camus à propos de *L'étranger*, 1955



personne vivant dans un pays occidental qui pourrait avoir envie de rire à un enterrement tentera probablement de contrôler son rire ou de le dissimuler, pour afficher la tristesse sur son visage et dans ses gestes. En Asie, en revanche, il est d'usage de rire face à un échec ou une tragédie pour dissimuler sa tristesse et son mal-être. Ainsi, ce qui pourrait être observé comme un signe d'insensibilité dans un cas est dans l'autre considéré comme un acte de sagesse et de maîtrise de soi.

~

La contradiction entre naturalistes et conventionnalistes peut être interprétée comme une simple opposition théorique. Si, néanmoins, on considère que ces diverses approches, malgré les critiques qu'elles peuvent soulever, ont toutes une certaine validité, cette contradiction peut être comprise comme révélant la nature même du lien qui unit les émotions et leurs expressions. Comme si notre faculté à signifier ce que nous ressentons relevait nécessairement du naturel et du culturel, de l'inné et de l'acquis. A ce titre, la communication des émotions pointerait autant vers le modèle des systèmes de communication animaux que vers le système langagier proprement dit.

### *Langage ou communication ?*

TOUT SYSTÈME DE SIGNES est-il nécessairement de l'ordre du langage ? Puisque Saussure nous enseigne que la nature du signe linguistique est arbitraire, peut-on qualifier de langage un système de signes, comme celui des émotions, dont la nature semble à la fois relever du naturel et du conventionnel ?

En cela, nous pouvons faire le parallèle avec l'analyse d'Emile Benveniste <sup>1</sup>, commentant le système de communication des abeilles tel qu'il a été étudié par Karl Von Frisch. Ce parallèle peut nous aider à définir, par ressemblance ou par contraste, les conditions nécessaires au langage et, en conséquence, à affirmer si, oui ou non, la notion de langage peut être appliquée à l'expression d'un état affectif ou émotionnel.

1. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, chap.2 volume 1

Von Frisch, le premier, a démontré qu'une abeille butineuse ayant trouvé une source de nourriture était capable, de retour à la ruche, d'en informer ses congénères grâce à un système de signes proche de la danse. Il a été observé que les abeilles ayant assisté à la démonstration n'avaient dès lors aucune difficulté à se rendre sur le lieu du butin. Les abeilles sont ainsi capables de produire et de comprendre un message complexe renfermant plusieurs données. Et si la capacité à communiquer des insectes paraît innée et non acquise, il n'en demeure pas moins que les figures formées par les abeilles, la « danse », ne représentent pas les données qu'elles traduisent autrement que par un lien conventionnel.

Nous trouvons dans le système de communication des émotions, comme dans celui des abeilles, les conditions sans lesquelles aucun langage n'est possible : la capacité à formuler et interpréter un « signe » qui renvoie à une certaine réalité ou expérience<sup>2</sup>. Comme tout langage, la danse des abeilles et la communication des émotions mettent en œuvre un symbolisme véritable – bien que rudimentaire – par lequel des données objectives sont transposées en signes – gestes formalisés – comportant des éléments variables, associés à une signification.

Comme pour les abeilles, l'expérience de l'émotion traduite par notre attitude vocale et mimo-gestuelle engage l'adaptation comportementale de notre entourage par empathie, fuite, contagion, etc. Les résultats de notre enquête ont bien illustré le fait que chacun d'entre nous était capable d'interpréter les signes traduisant les états émotionnels de nos interlocuteurs, et d'adapter son propre comportement en conséquence.

De même, la situation et la fonction des deux systèmes de communication, animal et émotionnel, sont similaires à celles d'un langage, dans le sens où ces systèmes sont valables à l'intérieur d'une communauté définie. C'est là l'aspect social et culturel des signes émotionnels – qui fait que chaque membre de cette communauté est apte à l'employer et à le comprendre. En effet, comme nous l'enseigne Saussure, la meilleure preuve de l'arbitraire du signe linguistique est la diversité des langues. Pour un même signifié, chaque langue produit un signifiant différent, uniquement valable au sein d'une société capable de l'utiliser et de le comprendre.

2. Le lieu où se trouve la source de nourriture pour les abeilles, ou l'expérience émotionnelle dans notre contexte.



Selon Benveniste, il existe cependant une différence capitale entre le langage et la danse des abeilles et, au delà, avec la communication émotionnelle. Le message des abeilles comme celui des émotions n'appelle aucune réponse de l'entourage, sinon une certaine conduite – ou réponse comportementale – qui, à son tour, n'attend pas d'autre réponse. Cela signifie que ces systèmes de communication ne connaissent pas le dialogue qui est la condition même du langage humain.

Les données transmises par les systèmes d'information autre que le langage proprement dit ne sont donc pas transférables. Les études de Von Frisch montrent qu'une abeille ne peut reproduire la danse qui traduit le message de sa congénère, à moins d'avoir vécue la même expérience que cette dernière. De la même façon, nous constatons qu'un message émotionnel ne peut être reproduit que par quelqu'un qui vivrait la même situation émotionnante – à l'exception de quelques bons comédiens. La communication des émotions, comme celle des abeilles, doit être basée sur une réalité vécue, tandis que le caractère du langage permet de procurer un substitut de l'expérience apte à être transmis sans fin dans le temps et dans l'espace.<sup>1</sup>

Si nous considérons maintenant le contenu du message, il est facile d'observer qu'il se rapporte toujours et seulement à un type de donnée, la nourriture pour les abeilles, le ressenti psychologique d'une situation pour les émotions. Or, dans le langage, le symbole en général ne configure pas les données de l'expérience, en ce sens qu'il n'y a pas de rapport nécessaire entre la référence objective et la forme linguistique.

Le message des abeilles, comme celui de nos émotions, ne se laisse pas analyser. Nous n'y pouvons voir qu'un contenu global, le signe d'une émotion, ou la position spatiale de l'objet relaté. Mais il est impossible de décomposer ce contenu en ses éléments formateurs, « *morphèmes* », de manière à les faire correspondre chacun à un élément de l'énoncé. Or, le langage humain se caractérise justement par ceci que chaque énoncé se ramène à

---

1. C'est en ce sens que Duchenne (1862) démontra qu'un vrai sourire ne se caractérise pas uniquement par la contraction de muscles buccaux, mais aussi par celle du muscle orbitaire de l'œil. Cette contraction étant quasiment impossible à opérer de manière volontaire et non spontanée, il renforce ainsi l'hypothèse d'un lien indissociable entre expérience émotionnelle et comportement – et soulève alors une nouvelle question : celle de la sincérité d'une émotion.

des éléments qui se laissent combiner librement selon des règles définies (la grammaire), de sorte qu'un nombre assez réduit de morphèmes permet un nombre considérable de combinaisons. De là naît la variété du langage, qui est capacité de tout dire. Il n'existe pas de grammaire des émotions et toutes les tentatives de classification des signes émotionnels ont été jusqu'à présent considérées comme incomplètes, subjectives ou réfutables. Nous ne pouvons que deviner, anticiper de façon globale et selon les contextes, l'état affectif dans lequel se trouve notre interlocuteur par les signes qu'il nous laisse transparaître.

L'ensemble de ces observations met en évidence une analogie certaine entre le système de communication de nos émotions et celui des abeilles. Tous les caractères observés nous permettent de conclure que le mode de communication de nos émotions, comme celui des abeilles se définit bien plus comme un code de signaux que comme un langage à part entière. L'observation de l'invariabilité du message, le rapport à une seule situation, la nature indécomposable de l'énoncé, la transmission unilatérale de l'information montre que l'expression des émotions se situe en deçà du langage mais reste dans le domaine de la communication. Force est alors de constater que l'homme, s'il reste un être de langage défini par son rapport au *logos*, n'en demeure pas moins rattaché par les émotions à une autre forme de communication non verbale – signalant ainsi une parenté oubliée avec un petit insecte butineur...

~

A ce titre, il est significatif que le code employé par les abeilles est propre à des insectes vivant en société. Il est indiscutable que la sociabilité est la condition du langage et de la communication en général.<sup>2</sup> En effet, si la communication donne lieu à un échange d'informations, elle implique un pluriel, soit un émetteur et un récepteur.

---

2. Voir Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome I, Partie II, chapitre IV : *Communication animale et langage humain*.



« QUELQUE PART AUTOUR DU PLEXUS SOLAIRE »

ÉMOTION ET COMMUNICATION

---

Emile Benveniste résume le caractère inséparable de ces deux phénomènes dans *Problèmes de linguistique générale* (1964) : « *En posant l'homme dans sa relation avec la nature ou dans sa relation avec l'homme, par le truchement du langage, nous posons la société... langue et société ne se conçoivent pas l'une sans l'autre* ». L'existence de l'homme est d'abord ici une relation dont le langage est le mode d'accomplissement privilégié, le médiateur (truchement) dans un rapport de communication spécifique, qui a pour condition et pour cadre la société. On peut néanmoins se demander dans quelle mesure la communication émotionnelle, par son caractère infralangagier, ne contribue pas également à la construction sociale.

\*

## 2- LES ÉMOTIONS DANS LES INTERACTIONS

---

DANS CETTE NOUVELLE PERSPECTIVE, les émotions sont envisagées avant tout dans leur fonction communicative, c'est-à-dire comme une expérience à partager, qui se localise non seulement *dans* un sujet, mais *entre* des sujets – comme une expérience intersubjective donc, intégrée dans des processus relationnels. L'expression des émotions implique une adaptation à l'autre et à la situation communicative dans son ensemble ; elle engage la mise en œuvre incessante de mécanismes de régulation, d'inter-synchronisation et de négociation entre les interactants.

Nous avons pu observer ce type d'interférence émotionnelle dans les résultats de l'enquête : « *face au rire, je ris ; face aux larmes, je console ; face à la honte, je compatis ; face à la peur, je rassure ; face à la jalouse, je fuis [...]* »

La notion d'empathie est l'un des exemples les plus communs de cette modification du comportement engagée par la perception du message émotionnel véhiculé par autrui. C'est la compréhension de l'état émotionnel d'un individu autre engageant un décentrement de la personne dans une démarche altruiste. Dans le langage courant, on dira « se mettre à la place de l'autre » pour mieux le comprendre. On peut dire que l'empathie applique en quelque sorte au monde des affects le principe de « *réciprocité des perspectives* » d'A. Schütz, c'est-à-dire la réciprocité des rapports « *compréhension / action* ». C'est ce que nous avons pu observer dans l'exemple des abeilles repris par Benveniste.

~





### *De l'individuel au collectif*

C'EST DANS LA NOTION D'INTERSUBJECTIVITÉ que se fonde la notion de relation sociale, c'est-à-dire notre capacité à prendre en compte, dans notre comportement et nos jugements, selon certaines conventions établies, l'existence d'autrui en tant que sujet qui nous ressemble, doté de conscience et de sentiments. La politesse, par exemple, fait partie de cette rhétorique interactionnelle. Comme ensemble de comportement dits de « savoir-vivre », elle vise à faciliter les rapports sociaux en permettant à ceux qui en usent d'avoir des échanges respectueux et équilibrés ou, plus généralement, un comportement qualifié de civilisé permettant une certaine cohésion entre les interactants. La politesse et les émotions sont généralement considérées comme antinomiques : l'un des leitmotivs de la littérature du savoir-vivre, c'est que la civilité admet peu les manifestations émotionnelles intempêtes et incontrôlées :

« Ne point s'émouvoir me semble la vertu première d'un homme bien élevé [...]. Tailler, rogner son enthousiasme ; avoir des répugnances, des haines et des colères civiles bien vêtues ! »<sup>1</sup>

Pour les ethnologues des communications, la politesse et les rites sociaux ont précisément pour fonction principale de canaliser le flux affectif, de juguler les débordements émotionnels et de conjurer l'anxiété et l'agressivité que risque de susciter la rencontre d'un corps étranger : la politesse est une violence faite à la violence. Bref, la politesse est du côté de l'anti-nature, de la maîtrise des pulsions, et du souci premier d'autrui, quand l'émotion est plutôt du côté de la nature, de la pulsion individuelle, et du comportement auto-centré.

Une autre notion utile pour explorer la relation existant entre émotion et politesse est celle de la « violation d'attente »<sup>2</sup>. C'est l'idée qu'en matière de politesse, toute déception entraîne une réaction émotionnelle plus ou moins vive mais toujours négative – « Il ne m'a même pas remercié », « il aurait pu s'excuser ». A l'inverse, toute satisfaction de l'attente d'un comportement

1. René Boylesve, *Le médecin des dames de Néans*, 1894, cité par D. Picard, *Les rituels du savoir-vivre*, Paris : Seuil, 1995

2. Voir Burgoon J.K., 1993, "Interpersonal expectations, expectancy, violations, and emotional communication", *Journal of language and psychology* 12-1/2: 30-48

poli engendre un sentiment positif de « reconnaissance » ou de contentement mutuel. Conformément à la définition de la politesse formulée par La Bruyère<sup>3</sup> « il me semble que la politesse est une certaine attention à faire par nos paroles et par nos manières, que les autres soient contents de nous et d'eux-mêmes ».

Paradoxalement, la politesse serait donc l'adoption d'un comportement destiné à privilégier les éprouvés affectifs naturels d'autrui par la maîtrise conventionnelle de notre propre comportement émotionnel.

~

Un tel exemple permet de souligner comment les expressions émotionnelles individuelles peuvent engager une modification du comportement d'autrui dans le contexte de relations sociales et comment le comportement de l'autre, en retour, agit sur l'expression de nos émotions. D'une façon générale, l'émergence et la modification des émotions apparaissent comme les résultantes d'un stimulus extérieur. En effet, la plupart du temps, nous sommes joyeux, triste, en colère, ou autre, en réaction à une situation ou une personne. Les émotions et sentiments se construisent individuellement, mais cette construction relève d'une activité sociale collective. Cette observation nous renvoie donc à la théorie du constructivisme social observée précédemment. Les émotions et sentiments nécessiteraient, de la part des interactants émetteur(s) et récepteur(s), une adaptation comportementale liée à des normes sociales. Elles participeraient ainsi à une construction sociale déterminée, différente selon les cultures. Nous pouvons dès lors nous interroger sur le rôle des émotions et sentiments : contribuent-ils à insérer l'acteur dans un rôle social, voire à renforcer cet ordre ?

3. La Bruyère J., 1988, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, chap.5 « de la société et la conversation »



### Le rôle social de l'émotion

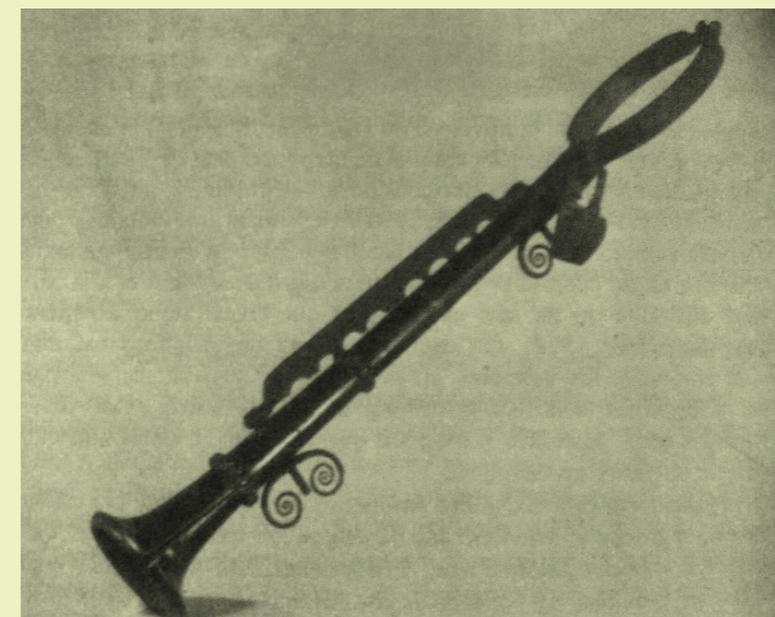
CETTE TANGENCE ENTRE L'INDIVIDUEL ET LE COLLECTIF ne se présente pas seulement sous la forme du *dialogue*. Il existe des émotions ressenties individuellement (car c'est la nature même de l'émotion) mais aussi de façon collective. Telle est le cas d'une foule en délire lors de certains concerts de rock ou événements sportifs. Ainsi, les émotions ne sont pas forcément le message d'un individu à un individu, elle dépasse parfois cette simple relation pour prendre la forme d'un discours commun.

Envisagées sous cet aspect, les émotions semblent vitales pour la coordination sociale au sein du groupe. L'une de leurs fonctions semble être la création de liens qui aident les membres d'un groupe à définir les frontières de la communauté et à lui être loyal (ou au contraire déloyal). Quand une joie forte apparaît à la fin d'un événement sportif par exemple, les supporters de l'équipe gagnante se sentent particulièrement en cohésion, entre eux et avec les membres de l'équipe. La fonction de cohésion et d'identification au groupe peut être particulièrement importante dans le cas des émotions positives, comme la joie, le respect et le ravissement. Réciproquement, les émotions négatives peuvent aussi rassembler. Certaines démonstrations de haine ou de déception peuvent ainsi être le berceau d'une solidarisation d'individus au sein d'un groupe. Par exemple, durant les élections nationales fortes en émotions, les membres du parti perdant peuvent se sentir très proches et fortement identifiés les uns aux autres. Ils peuvent alors dresser une frontière nette, voire plus nette qu'à l'accoutumée, entre eux et les membres du ou des partis adverses.

Les émotions peuvent aussi être suscitées chez un individu par les membres d'un groupe afin de l'exclure, au moins jusqu'à ce qu'un changement comportemental ait été obtenu. Par exemple, les rituels d'intimidation publique ont été utilisés pour définir les frontières d'une communauté et rappeler les normes sociales qui la caractérisent, aussi bien à la personne humiliée qu'à tous les autres. Un musée de la criminalité bien connu, celui de Rothenburg en Allemagne, expose des instruments de torture et de punition remontant à l'époque médiévale, ainsi que divers « *masques de la honte* » que les sociétés utilisaient pour réguler les comportements de leurs membres. Plus spécifiquement, le transgresseur d'une loi ou d'une norme

devait, en guise de punition, porter ce masque afin d'être humilié face aux autres membres du groupe. Un masque particulièrement intéressant est « *la flûte de la honte* » (fig.19) <sup>1</sup> qui était utilisé pour punir les individus ayant transgressé les standards de la qualité de la musique jouée à la cour du roi.

Figure 19 – Masque utilisé au moyen-âge pour induire la honte chez les mauvais musiciens en les humiliant publiquement. Photographie mise à disposition par le musée de la criminologie de Rothenburg, Allemagne.



1. Traduit de l'allemand : "die Schandflöte"



L'émotion n'est alors pas nécessairement vécue par l'accusé mais elle est représentée, signifiée par le masque. On peut alors s'interroger sur le rôle de ce masque dans une telle situation. S'agit-il de dénoncer et de prévenir des conséquences engendrées par un comportement déviant, à des fins de dissuasion? Ou bien veut-on dénoncer l'absence d'une émotion qui aurait dû avoir lieu comme une déviance aux normes sociales – « *Il devrait avoir honte !* » ? On peut encore imaginer qu'on espère que la réaction des autres suscitée par la vision du masque finira par induire le sentiment de honte chez l'accusé. Cette dernière possibilité laisse envisager une inversion intéressante du schéma observé précédemment : ce n'est plus l'expression de l'émotion qui suscite l'adaptation comportementale mais le comportement qui suscite l'émotion.

Si on admet ainsi qu'au sein d'un groupe, les émotions permettent de définir les frontières de la communauté, d'en maintenir la structure et les normes, on peut croire que, sans l'expression d'émotions grégaires, les sociétés seraient vouées à l'échec. Pour qu'il y ait un groupe, encore faut-il qu'on exprime de façon sensible la volonté d'adhérer aux règles et normes qu'il impose. Ainsi, les émotions apparaissent comme une composante nécessaire pour vivre en groupe et donc en société. De plus, si nous avons vu par l'exemple du masque de la honte qu'il est possible de susciter des émotions pour exclure un membre d'un groupe, réciproquement il est possible s'élever au sein du groupe, de s'affirmer en temps que meneur en suscitant des émotions telles que l'admiration, l'amour, la crainte ou le respect. L'émotion devient alors, potentiellement, le vecteur ou le moyen d'identifier une hiérarchie au sein du groupe ou, du moins, de régler les rapports de reconnaissance entre les individus.

~

On peut alors se demander si, à l'instar des émotions spontanées, il n'existe pas des émotions provoquées à partir de systèmes fabriqués pour provoquer l'émotion, c'est-à-dire une certaine façon de transmettre et manipuler l'émotion dans le but de provoquer consciemment une réaction émotionnelle anticipée chez l'interlocuteur.

### *La rhétorique de l'émotion : transmission et manipulation*

SI L'ON SE SITUE DANS LA PERSPECTIVE DU DISCOURS, cela signifie que l'on doit distinguer les émotions éprouvées des émotions exprimées, ou encore des émotions suscitées. Dans un souci de clarification, on pourrait proposer le schéma suivant : l'émetteur – lui-même pris dans une chaîne causale – éprouve une émotion et la verbalise sous forme de marqueurs, tandis que le récepteur décode ces marqueurs qui engendre chez lui un effet émotionnel et/ou éventuellement une réaction comportementale. Plus l'expérience partagée a été intense, plus importante sera la masse du matériel émotionnel verbal et non verbal diffusé lors du message, ce qui peut déclencher automatiquement chez l'auditeur de l'empathie et/ou une forme de contagion émotionnelle.

Cependant, il va de soi que l'émotion exprimée ne coïncide pas nécessairement avec l'émotion éprouvée. Ainsi, « *Il est déjà difficile de reconstruire gestes et sentiments d'un personnage qui brûle d'amour véritable, mais on ne sait jamais s'il exprime ce qu'il sent ou ce que les règles du discours amoureux lui prescrivent – or par ailleurs, qu'en savons-nous de la différence entre passion sentie et passion exprimée ?* »<sup>1</sup>. On peut ainsi fort bien éprouver une émotion sans rien exprimer – voir par exemple dans Myers 1988<sup>2</sup> le débat sur la question de savoir si les eskimos n'éprouvent jamais de colère ou s'ils se contentent de ne jamais la manifester –; ou encore, exprimer une émotion sans l'éprouver – c'est le problème de la sincérité émotionnelle et du « paradoxe du comédien » –; enfin, on peut sans doute exprimer une émotion différente de celle que l'on éprouve.

Pour compliquer encore la tâche, on fera aussi remarquer que l'émotion suscitée ne coïncide pas non plus nécessairement avec l'émotion exprimée (et a fortiori éprouvée). Tout discours ému n'est pas forcément émouvant et l'on peut fort bien avoir un discours chargé d'émotion qui n'en suscite aucune chez son destinataire. « *Quand nous entendons d'un brutal emporté par les mots : Enfer et damnation !, c'est assurément une manifestation de son sentiment.*

1. Eco, *L'île du jour d'avant*, Paris, Grasset, 1996

2. Myers F.R., 1988, "The logic and meaning of anger among Pintupi Aborigines", *Man* 23, 589-610



Mais nous communique-t-il pour autant ce sentiment ? Pas du tout. Nous concluons qu'il faut que cet homme soit très furieux mais ce n'est pas une raison pour nous mettre en colère nous-même. »<sup>1</sup>

Par exemple, à propos de l'enterrement de Lady Diana diffusé sur France2, le critique de Libération du 8 septembre 1997 parle semblablement du journaliste Daniel Bilalian, « surjouant une émotion intense mais qui ne passa jamais à l'écran pour susciter la nôtre ».

Nous pouvons aussi avoir un discours apparemment non-ému, qui produit de forts effets émotionnels. « Levi ne criait pas, n'insultait pas, n'accusait pas, parce qu'il ne voulait pas crier, il voulait beaucoup plus : faire crier. Il renonçait à sa propre émotion en échange de notre réaction. »<sup>2</sup>

Enfin, nous pouvons entendre un discours qui suscite une émotion très différente de celle qui s'y trouve exprimée.

« La plainte peut susciter aussi bien la compassion que l'irritation, les manifestations de la joie peuvent inspirer aussi bien le contentement que l'ombrage ; l'émotion qui circule entre les interactants est médiatisée par l'évaluation que chacun fait de la passion d'autrui. »<sup>3</sup>

À partir du moment où les émotions constituent une réponse susceptible de se transmettre et de créer une réaction, comment imaginer qu'on ne cherche pas à redessiner et à contrôler les trajectoires multiples que prennent les échanges émotionnels ? Émerge alors l'idée d'une rhétorique des émotions, c'est-à-dire un art de persuader par la communication des ces dernières, indissociable de la technique oratoire et de l'art de bien parler. En effet, à partir du moment où la communication peut jouer des phénomènes émotionnels, on peut comprendre que certaines disciplines cherchent à travailler la réaction émotionnelle individuelle ou collective. La production d'émotions est alors envisagée, non plus comme une réponse passive à une situation de stimulus, mais comme une activité signifiante, formatant le discours et la situation de parole.

« Enthousiasmer, passionner, dire dans un mot plus qu'une longue phrase, dans une pensée, plus qu'un long discours, et puis serrer, presser, forcer son adversaire au pied

1. Van Ginneken J., 1907, *Principes de linguistique psychologique*, Paris: M.Rivière

2. F. Camon, *Conversations avec Primo Levi*, Gallimard, 1991

3. Fontanille J., 1993, « L'émotion et le discours », *Protée* 21-2 :13-19

du mur, par une argumentation nerveuse, écrasante, irrésistible: voilà l'orateur ». <sup>4</sup>

La rhétorique utilise, dès ses fondements, trois notions centrales dans la pensée grecque et latine, que résume Cicéron lorsqu'il dit que la rhétorique consiste à « prouver la vérité de ce qu'on affirme, se concilier la bienveillance des auditeurs, éveiller en eux toutes les émotions qui sont utiles à la cause ».

Le premier but de la rhétorique est donc d'ordre cognitif – il relève de la raison, il s'agit de connaître les choses ; le second est de convaincre ; le troisième est de susciter chez l'auditeur une adhésion qui n'est pas de l'ordre de la raison mais de la passion, de l'émotion. On retrouve ici une superposition de niveaux de persuasion qui nous ramène à l'idée que les échanges humains, quand bien même ils seraient véhiculés par le discours, ne relèvent pas tous du discours. La rhétorique classique, depuis Aristote, se voit ainsi chargée d'une double mission, convaincre par la raison d'un côté et susciter l'adhésion émotionnelle de l'autre<sup>5</sup>. Il n'y a pas de *logos*, pensée-parole, sans *pathos*, passion-affect. Pas d'intelligence de la raison sans intelligence du cœur<sup>6</sup>...

Selon Aristote, l'objectif de la rhétorique n'est pas d'argumenter sur des vérités ou des postulats scientifiques, mais d'argumenter sur des opinions, des idées singulières en usant des mêmes méthodes que celles de la logique (*logos*) superposées à la recherche de l'adhésion émotionnelle et affective de l'auditoire (*pathos*). C'est pourquoi la rhétorique est, chez Aristote, le moyen propre au débat et à la réflexion dans la vie politique, tandis que la logique seule, opératoire dans la science, est inefficace et même nuisible dans la vie politique. Il n'y a donc pas de rhétorique sans émotions. Ces stratégies ne semblent pas exclusives à la rhétorique, elles pourraient convenir à tout procès linguistique qui dépend de l'adhésion, de la sympathie, ou bien même de l'attention d'un auditoire pour sa mise en œuvre, de la conversation la plus ordinaire aux discours les plus élaborés.

Si dans toute communication humaine se superposaient ces deux dimensions, laquelle, du *logos* ou du *pathos*, de la raison ou de l'émotion, remporterait finalement la conviction de l'auditoire?

4. Encyclopédie de l'Agora – La Harpe.

5. *La rhétorique d'Aristote*, traduction : François Cassandre, La Haye, 1654

6. Pascal B., 1669, *Pensées*



---

S'il existe des discours d'ordre scientifique qui ne sont fondés que sur la logique, existe-t-il, à l'inverse, une forme de discours qui ne serait fondée que sur l'émotion ? – *La poésie ? L'art ?* –

\*

---

CONCLUSION: LA TROISIÈME DIMENSION DU LANGAGE

BIEN QUE LE SYSTÈME DE COMMUNICATION DES ÉMOTIONS ne constitue pas un langage à part entière, nous constatons qu'il apporte une dimension supplémentaire dans le discours qui, lorsqu'elle est habilement exploitée, vient donner du relief au propos – Après la forme et le fond, la communication des émotions semble comparable à la troisième dimension (3D) du langage.

Ce « *quelque chose* », cette dimension du discours, qui n'est pas complètement dans le signe mais qui est cependant porteur de sens, sans cependant être une « *essence dénotative* » – qui ferait de lui une réalité explicite et transparente, comme les signes du langage –; Ce « *quelque chose* » qui contribue à construire des figures, où est-il, d'où vient-il, que représente-t-il ?

Il semble venir de tout ce qui constitue l'échange social et qui fait sens : des désirs et des intentions des sujets, de leurs liens d'appartenance à des groupes, du jeu des interactions qui s'établissent entre eux, des savoirs et des visions du monde qu'ils partagent, et ce, dans des circonstances d'échange à la fois particulières et typifiées.

On voit par là que, tout en se démarquant de la psychologie et de la sociologie, l'analyse du discours a besoin d'utiliser les techniques développées par ces disciplines dans la mesure où celles-ci peuvent mettre en évidence certains mécanismes de l'émotion communiquée. Certaines notions s'offrent davantage à l'interdisciplinarité des analyses que d'autres parce qu'elles sont à la confluence de ces différentes approches. Ainsi en est-il de l'« *émotion* ».

“*Language has a heart*” pour reprendre la formule de Ochs & Schieffelin, éponyme d'un de leurs articles <sup>1</sup>. Même si l'on ne sait pas encore grand chose de l'anatomie et de la physiologie de ce cœur – où il se trouve exactement et comment il fonctionne –, tout ne repose-t-il pas à la fin sur la saisie de ces informations « *sensibles* » par le récepteur ?

---

1. Ochs E., Schieffelin B., 1989, “*Language has a heart*”.



*III - LES LARMES AU CINÉMA*



« QUELQUE PART AUTOUR DU PLEXUS SOLAIRE »

« Plus c'est triste, plus c'est beau et plus elle rêve, Margot cœur gros. »

---

NOUS AVONS VU QU'IL EXISTE UNE RHÉTORIQUE DE L'ÉMOTION dans le discours, c'est à dire qu'il existe des moyens d'exprimer, de représenter des émotions pour en susciter chez l'interlocuteur. S'il est un domaine où ce phénomène est observable, voire recherché, c'est celui de la représentation artistique. Afin de mieux comprendre ce phénomène, nous nous intéresserons donc, ici, à l'expression d'une émotion en particulier – les larmes – dans un contexte particulier – le cinéma.

Il y a les larmes dans la vie et il y a les larmes dans les œuvres. Depuis le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, il existe un culte de la sensibilité au théâtre qui se prolonge, se développe et se déplace dans la littérature sentimentale et la comédie larmoyante au XVIII<sup>e</sup> siècle. On sait que l'Iphigénie de Racine fut l'un des plus grands succès de larmes du siècle classique. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les larmes sont un trait de société; sur scène les amants baignent leurs lettres de larmes, les amis s'embrassent en pleurant et les spectateurs s'épanchent avec délectation. Cette adhésion affective du spectateur – ou du lecteur — se poursuivra plus tard avec le mélodrame « où Margot a pleuré »<sup>1</sup>. Les larmes peuvent donc exprimer des sentiments ou des émotions — chez le personnage par exemple. Mais pour qu'elles soient provoquées chez des spectateurs, elles supposent une stratégie très concertée et une certaine conception de l'art, comme manière de toucher les sentiments en suscitant l'effusion. De ce point de vue, selon Jankélévitch, la musique occupe une position cardinale: « elle nous arrache les larmes du regret, de la tendresse et de l'amour »<sup>2</sup>.

~

---

1. Une margot, ou margoton, désignait familièrement une fille aux mœurs légères ou une femme bavarde. Margot symbolise la femme populaire, celle à qui s'adresse le « roman de la portière » (le roman populaire), à la grande époque du roman feuilleton dont le principal ressort commercial est l'émotion facile. « Faire pleurer Margot », c'est jouer sur la sensiblerie des cœurs sentimentaux. Édith Piaf a immortalisé l'expression dans sa chanson Margot Cœur Gros:

« Pour faire pleurer Margot, Margot cœur tendre, Margot cœur gros,  
Il suffit d'un refrain, air de guitare, pleurs d'Arlequin.  
L'enfant du Paradis vient là pour oublier sa vie.  
Plus c'est triste, plus c'est beau et plus elle rêve, Margot cœur gros. »

2. V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p.257.





### L'appréciation des larmes

AVANT D'ABORDER LA QUESTION DE CES STRATÉGIES mises en place pour susciter nos larmes au cinéma, il est important de préciser que la question des larmes dans la représentation est soumise à une appréciation extrêmement critériée et qui n'est pas la même selon les contextes. Nous pourrions ainsi distinguer quatre grandes variables d'appréciation.

LA VARIABLE HISTORIQUE. Il est important de souligner que la perception que nous avons des larmes n'est pas éternelle. Un survol rapide de l'histoire des larmes <sup>1</sup> nous permettra de voir que, de l'œil humide aux flots de pleurs, même si les larmes physiologiques sont restées les mêmes, on ne pleure pas aujourd'hui de la même manière que l'on pleurait au XVIII<sup>e</sup> siècle, par exemple. Dans son Histoire des larmes, Anne Vincent-Buffault, historienne qui a consacré ses recherches à l'histoire de la sensibilité, décrit un XVIII<sup>e</sup> siècle aux larmes facilement versées en public, un XIX<sup>e</sup> siècle où chacun aime pleurer dans le secret et la pudeur, une économie progressive jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle des gestes de l'émotion, qui semble depuis peu en régression. Au XVIII<sup>e</sup> il y a, en effet, un véritable plaisir des larmes, reconnu, affiché, voire travaillé. Lorsque l'on parle de larmes, on en parle avec une grande science d'abord et avant tout parce que l'on n'a pas honte de pleurer. « C'est alors que s'opère un lent déplacement de la sensibilité, vers la sensiblerie » <sup>2</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la bourgeoisie définit désormais les codes en vigueur dans la société, avec une nouvelle conception de l'intime et des modalités de la présentation de soi, met fin aux larmes partagées que l'on verse en public. Entre l'homme et la femme, une véritable dichotomie des attitudes s'approfondit. Si le discours porté sur la nature féminine excusera les larmes d'attendrissement, chez les hommes, en revanche, seule la larme rare et involontaire traduira la vérité de l'être. L'épanchement des larmes, considéré comme bavard, est jugé dérisoire. Là où il y avait lieu d'un savoir extrêmement sophistiqué, s'est finalement développé une sorte de mépris des larmes.

Au moment de l'apparition du cinéma, à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les

1. *Une histoire des larmes*, Anne Vincent-Buffault, éditions Payot, 2001

2. Ibid.

films ne sont pas encore sentis comme de possibles œuvres d'art par la bonne société mais comme une attraction de forains. On sombre alors sous le poids d'une critique qui vilipende ces films qui font pleurer et que les Américains appellent des "women's pictures". Les films, exhibant des personnages en pleurs ou suscitant les effusions larmoyantes du public, sont considérés comme du sous-spectacle, du mélodrame – avec toute la connotation péjorative qui lui était attribuée à l'époque. On les accuse d'entraîner le public, dans l'obscurité intime de la salle, vers les zones troubles de la faiblesse inavouée. Si aujourd'hui le rapport aux larmes n'est plus aussi catégorique que ce qu'il a pu être dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, il est important de souligner que nous évoluons toujours dans une culture de la retenue.

LA VARIABLE ETHNIQUE. Si les émotions ne s'expriment pas de la même façon selon les époques, il en va de même – et c'est une évidence – selon les cultures.

En Europe, la question de la représentation des larmes est soumise à un ensemble complexe de conventions sociales entre la sensibilité et la retenue qui peut parfois donner cours à une certaine forme de condescendance: « Comment ça ? Vous pleurez au cinéma ? » .

Pour ne citer que quelques exemples, il y a, en revanche, dans le cinéma indien, une culture de l'émotion qui se donne à voir. On peut en trouver un équivalent dans un cinéma égyptien qui est, lui aussi, extrêmement amateur de films où l'émotion se montre à fleur de peau et s'exprime par des larmes publiques et partagées avec le spectateur.

LA VARIABLE QUALITATIVE de l'émotion, par ailleurs, consiste à montrer que toutes les larmes ne sont pas acceptées de la même manière. Il existe une hiérarchisation des émotions qui relève de l'élévation plus ou moins grande du sentiment. C'est la nuance entre sensibilité et sensiblerie. En effet, si l'on confesse avoir pleuré dans un moment de grâce, lié au sentiment du sacré ou du religieux, la connotation sera nettement plus positive que si l'on avoue avoir pleuré devant un médiocre feuilleton télévisé.

La variable qualitative implique nécessairement un jugement subjectif, comme celui qui identifie les larmes de la seconde situation à des larmes

3. Flaubert parlait des larmes et des sanglots comme de « l'inquiétante figure de l'hystérie ».





faciles, des larmes « boueuses » – comme le disait le cinéaste Gérard Mordillat dans un de ses articles qui accusait le mélodrame de tirer en nous « le pire de notre personnalité ». Dans la même échelle de valeurs, en revanche, l'effusion lacrymale sera perçue comme l'expression d'un noble sentiment, si l'on pense aux « pleurs de joie »<sup>1</sup> de Pascal, touché par la grâce divine, ou au « sentiment du sublime » de Kant – c'est à dire de l'émotion esthétique qui nous dépasse.

RESTE LA VARIABLE PERSONNELLE qui, malgré son impact majeur sur nos affects émotionnels, ne peut être prise en compte dans le cadre d'une stratégie de communication émotionnelle. Elle relève en effet de l'expression de l'émotion dans sa forme la plus individuelle et subjective. Des émotions peuvent ainsi nous submerger parce que certains éléments – un son, une odeur, une image, etc. – nous renvoient à notre histoire personnelle. Il semble dès lors difficile de prendre en compte cette variable dans un contexte de représentation publique où l'on s'adresse à une pluralité d'individus. D'abord parce qu'il faudrait connaître intimement chacune des personnes à laquelle le discours s'adresse, ensuite parce que ces émotions ne sont pas de l'ordre du collectif et qu'elles diffèrent selon les individus. On peut ainsi imaginer qu'il y a certaines larmes induites par le cinéma qui ne sont pas de l'ordre de la stratégie, ou le résultat d'une volonté de l'auteur.

~

1. La nuit du 23 Novembre, Pascal connaît une illumination qui va bouleverser son existence: Depuis environ dix heures et demi du soir jusqu'à minuit, quinze jours après un accident très grave de voiture sur le pont de Neuilly, auquel il survécut miraculeusement, Pascal fit une expérience « d'extase mystique ». On découvrira à sa mort, un parchemin (*le Mémorial*) que Pascal avait caché dans la doublure de son pourpoint et qui relate l'état d'exaltation dans lequel il se trouvait cette nuit-là. Il y affirme la certitude de sa foi et s'engage à la soumission envers le Christ: « Joie, joie, joie, pleurs de joie ». Cet épisode constitue la « seconde conversion » de Pascal.

### *La stratégie des larmes*

POUR MIEUX COMPRENDRE CE PRINCIPE DE STRATÉGIE destiné à toucher les sentiments et susciter l'effusion émotionnelle, nous nous appuyons sur un exemple qui a fait la démonstration de son efficacité: l'histoire d'une amitié surprenante entre un jeune garçon, souffrant de l'absence d'un père, et un extraterrestre sympathique, oublié sur terre par les siens.

*Parce que l'expression collective des larmes qu'il a suscitées a plus attesté du succès de ce film, que son box-office sans précédent.*

*Parce qu'il a su franchir les barrières culturelles et générationnelles pour toucher aussi bien les enfants que les adultes du monde entier.*

*Parce que vingt ans après sa sortie, lors de la diffusion d'une version anniversaire légèrement remasterisée, son impact émotionnel était resté intact.*

*Et enfin, parce que tout le monde l'a vu et s'en souvient,*

*E.T.* est le parfait exemple d'une stratégie de communication émotionnelle réussie dans le cadre d'une œuvre cinématographique. Qui n'a pas été ému par ce mélodrame de science fiction signé Steven Spielberg?

Mais la véritable question, ici, n'est pas de savoir qui a pleuré mais pourquoi. D'où viennent les larmes du cinéma ?

Au cinéma, deux types de larmes se distinguent: les larmes du personnage que l'on voit à l'écran et les larmes du spectateur. Les deux sont cependant étroitement liées, ce qui nous amènera à passer régulièrement des unes aux autres. Il y a un rapport étroit entre ce qui se passe d'un côté et de l'autre de l'écran qui peut se comparer au principe de suture au cinéma – c'est à dire la jonction entre les espaces de fiction qui interviennent entre chaque plan. Seulement, dans la situation des larmes, cette jonction s'opère entre la salle et l'écran. On parlera alors de contagion émotionnelle ou bien encore d'un « sentiment de capillarité »<sup>2</sup>.

2. Carole Desbarats, *Le plaisir des Larmes*, 1997 aux éditions ACOR





Figure 20 – Captures d'écran du film *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard – en haut, Falconetti dans *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer; en bas, Anna Karina.



Jean-Luc Godard, connu pour faire du cinéma qui parle de cinéma, a su rendre compte de ce type de contagion – entre les larmes versées à l'écran, lorsqu'elles sont touchantes, et celles que le spectateur peut sentir rouler sur son visage. Dans une scène de *Vivre sa vie*, Anna Karina, interprétant le rôle d'une prostituée, rentre dans un cinéma où l'on projette *La passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer. Une construction en champ contre-champ filme, au cours de la scène de la condamnation à mort, une larme qui, prenant naissance dans les yeux de Falconetti, continue de couler sur le visage d'Anna Karina (fig.20). La mise en scène illustre ainsi la continuité d'émotion qui peut se créer - lorsque cela fonctionne - entre ce qui est présenté à l'écran et la façon dont le spectateur peut le ressentir.

~

Quels sont les outils dont dispose le cinéma pour que ce sentiment de capillarité puisse se produire?

Est-il nécessaire de représenter les larmes pour les susciter ?

\*





1- LA MIMÉTIQUE DES LARMES

---

DANS SA QUÊTE DE L'INTERPRÈTE IDÉAL pour incarner le rôle d'Elliot, – le jeune garçon qui se prendra d'amitié pour la créature d'E.T. – c'est avant tout l'expression de larmes émouvantes que Stevens Spielberg recherchait pour son personnage phare. La vidéo du casting du jeune acteur, Henry Thomas, alors âgé de 9 ans, est devenue célèbre pour avoir immortalisé l'instant où celui-ci a su convaincre le célèbre réalisateur par la qualité de ses larmes.<sup>1</sup> (fig.21)

Dans cette scène d'improvisation, le directeur de casting Mike Fenton joue le rôle – hors-champ – d'un homme du gouvernement menaçant l'enfant d'éloigner de lui son ami extraterrestre. Au tour de Henry Thomas, ensuite, de protester avec peur, incompréhension puis colère, avant de fondre en larmes. Des larmes extrêmement convaincantes qui montent puis débordent, avant de couler sur les joues de l'enfant.

C'est alors que l'on peut entendre Spielberg hors champ : " *Ok, kid, you've got the job!* ".

Les larmes du jeune acteur furent si éloquentes que Mike Fenton confessa par la suite, lors d'une interview, qu'il fût, durant l'audition, envahi par un fort sentiment de culpabilité, comme s'il était responsable et avait suscité l'expression d'un véritable chagrin chez l'enfant.

Le jeune acteur confessa par la suite que c'est en se remémorant les souvenirs de son chien disparu, qu'il a su trouver l'émotion en lui pour pleurer. Ainsi, ce qui peut apparaître comme une supercherie manipulatrice du réalisateur et du directeur de casting pour obtenir les larmes authentiques d'un enfant, n'est ici que le travail du comédien qui se manipule lui même.

C'est la force de conviction des larmes de l'enfant qui ont su convaincre le réalisateur. Spielberg savait bien que les larmes habiles d'un jeune acteur seraient particulièrement aptes à attendrir le public. C'est parce que lors

---

1. Audition de Henry Thomas, 9 ans, pour le rôle d'Elliot, 1982:

<http://www.youtube.com/watch?v=HzUZheS7cXY>





de son audition les larmes de Henry Thomas ont fait pleurer toute l'équipe de tournage que Spielberg a su que ces mêmes larmes feraient pleurer des millions de spectateurs. "Everybody in the room was in tears" <sup>1</sup>.

~

Figure 21 – Capture d'écran de la vidéo du casting d'Henry Thomas, 9 ans, pour le rôle d'Elliot.



Figure 22 – Les larmes de Haley Joel Osment, Captures d'écran du film A.I., Intelligence Artificielle (2001) à gauche, Sixième sens (2000) à droite.



1. Ibid.

### Les enjeux des larmes à l'écran

ICI, LA REPRÉSENTATION DES LARMES À L'ÉCRAN, a fortiori des larmes d'un enfant, a pour enjeu de susciter l'« empathie somatique » de l'audience. L'expression, quelque peu barbare, désigne une empathie basée sur des réactions sensorielles et motrices, soit la communication ou contagion des états internes « corporels » d'un protagoniste à l'autre. Qui n'a pas été touché, voire ému aux larmes, par le chagrin à l'écran du jeune acteur Haley Joel Osment dans Intelligence artificielle <sup>2</sup> ou Sixième sens <sup>3</sup> ? (fig22)

C'est lorsque le public se surprend à pleurer que la magie des larmes de l'acteur a opéré. C'est la contagion émotionnelle, irréversible. Les larmes de l'acteur sont le point de départ d'une épidémie virale d'émotion qui ne reconnaît pas l'écran comme un obstacle. Il s'agit bien de contaminer le public. Lors de la première diffusion de E.T. à Londres, la princesse Lady Diana avait tellement pleuré qu'elle dut quitter la salle de façon précoce afin d'arranger son maquillage avant d'être vue par la foule.

La contagion de l'émotion jaillissant de l'enfant, durant le tournage de E.T., a d'abord affecté le plateau avant de pénétrer l'écran et de se répandre dans le public. Les récits que se raconte l'enfant pour pleurer ne sont que la première étape du processus affectif.

Si la performance de Henry Thomas n'est que le résultat d'une stratégie de manipulation émotionnelle dirigé par Steven Spielberg, elle se transforme à son tour en manipulation puisqu'elle nous piège dans notre propre réponse larmoyante.

Henry Jenkins, journaliste américain et professeur en communication, comparera la montée des larmes au cinéma à celle d'un orgasme, où le public perd progressivement le contrôle de ses émotions, voire de ses fonctions corporelles... et y prend plaisir.

~

2. Titre original : A.I., Artificial Intelligence, film de science fiction réalisé par Steven Spielberg, diffusé en octobre 2001.

3. Titre original : The Sixth Sense, Thriller fantastique réalisé par M. Night Shyamalan, diffusé en janvier 2000.



### *Le jeu des larmes – composition ou authenticité*

SI L'ACTEUR N'EST QU'INTERPRÈTE, quels sont les outils dont il dispose pour jouer l'émotion ? Peut-on donner l'impression d'une émotion véritable sans la ressentir, puisque les glandes lacrymales ne sont pas des muscles que l'on commande à notre gré ?

Au cinéma, certains procédés factices ont été mis en place pour simuler l'effusion de larmes véritables telles que la glycérine ou l'usage de substances lacrymogènes – vapeurs de menthe, de poivre ou d'oignon. Le théâtre, quand à lui, n'a pas le luxe de pouvoir faire une pause entre deux scènes pour appliquer ces éléments. L'avantage au théâtre est celui de la distance : que le comédien pleure ou ne pleure pas, l'éloignement du public ne rend pas nécessaire ce type d'artifice. Le cinéma, lui, doit se résoudre à produire, d'une manière ou d'une autre, des larmes visibles. Néanmoins, si la glycérine permet de simuler le ruissellement, elle reste de l'ordre de l'imitation. Certains détails peuvent trahir son usage. En effet, la glycérine ne s'écoule pas directement des conduits lacrymaux, comme les véritables larmes, et sa texture, plus épaisse, n'absorbe pas la lumière ultra violette alors que les larmes physiologiques contiennent une certaine molécule qui les rend subtilement fluorescentes. L'utilisation d'artifices telle que la glycérine nécessite dès lors une grande précaution quand au traitement visuel de l'image afin de ne pas trahir le sentiment d'authenticité qui rend les larmes éloquents. Béla Balázs (1884,1949), théoricien et cinéaste hongrois, considère la montée des larmes au cinéma comme une histoire en soi, qui ne peut être feinte, et plus particulièrement lorsqu'elle est associée à l'utilisation du gros plan.

*"We cannot use glycerine tears in a close-up. What makes a deep impression is not a fat, oily tear rolling down a face – what moves is to see the glance growing misty, and moisture gathering in the corner of the eye – moisture that as yet is scarcely a tear. This is moving, because this cannot be faked."*<sup>1</sup>

1. « Nous ne pouvons pas utiliser des larmes de glycérine dans un plan rapproché. Ce qui fait une impression profonde ce n'est pas une larme grasse et huileuse roulant en bas du visage - ce qui marche, c'est de voir le regard s'embrumer, puis l'humidité s'accumuler au coin de l'œil - humidité qui n'est, à ce stade, qu'à peine une larme. Ça marche parce que ça ne peut pas être falsifié. » Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, traduction Edith Bone (London: Dennis Dobson, 1952)

Abondamment – et parfois grossièrement – utilisée dans la production de mélodrame hollywoodien, la glycérine est dès lors devenue synonyme d'imposture. (fig.23)

~

Figure 23 – *Les larmes*, Man Ray (1932-1933), photographie surréaliste exposée en 2009 au centre Georges Pompidou pour *La subversion des images, surréalisme, photographie, film*.<sup>2</sup>



2. Cette photographie, qui est sans doute l'une des plus connues de Man Ray, était à l'origine un visuel publicitaire pour du mascara : le « Cosmecil », d'Arlette Bernard, elle était accompagnée du slogan « Pleurez au cinéma, pleurez au théâtre, riez au larmes, sans crainte pour vos beaux yeux ». Pour voir les commentaires de Clément Chéroux, Commissaire de l'exposition *La subversion des images* (2009) :

[http://www.dailymotion.com/video/xbinu7\\_surrealisme-photo-man-ray\\_creation?search\\_algo=2#.UYPQKSuAtnN](http://www.dailymotion.com/video/xbinu7_surrealisme-photo-man-ray_creation?search_algo=2#.UYPQKSuAtnN)



L'EXPRESSION DES SENTIMENTS AU CINÉMA fait l'objet d'un véritable débat entre ce qui doit relever de la composition, c'est à dire d'une certaine distance conservée par l'acteur vis-à-vis de son personnage et ce qui doit relever de la recherche du sentiment authentique.<sup>1</sup>

DEUX GRANDS COURANTS SE DÉGAGENT:

L'un, qui se réclame notamment de l'enseignement de Stanislavski, se résume par la notion d'authenticité fondée sur la mémoire affective et sur le vécu propre des acteurs. Cette « méthode » (« *Method Acting* ») est, notamment, au fondement du célèbre cours de théâtre new-yorkais Actors Studio de Lee Strasberg. L'Actors Studio fonde sa formation sur le principe de base que l'émotion ne doit pas être contrefaite, le comédien accompli devant savoir puiser dans sa propre mémoire émotionnelle les ressources nécessaires à l'expression des sentiments du personnage qu'il incarne.

L'autre courant se réclame davantage du théâtre classique, en prônant la notion de composition. Il se positionne contre de l'idée de *manipulation émotionnelle* pour mettre en avant la capacité de l'acteur à diriger et construire consciemment son personnage, ainsi que son rapport au texte. Une telle approche se retrouve notamment dans les propos du comédien Laurence Olivier. L'acteur shakespearien reproche ainsi à la méthode « *délibérément anti-technique* » de Stanislavski d'avoir fait « *plus de mal que de bien à ses élèves* ».

« *Sa méthode se voulait passionnément proche de la réalité et si les images [...] ne nous faisaient pas coller à la peau du personnage, il était alors inutile d'insister avec cette scène particulière. Nos jeunes acteurs se trouvaient ainsi devant un vide que ne venait combler aucune technique de base solide qui eût pu les aider à sauter le pas.* »<sup>2</sup>

Robert Lewis, dans *Méthode ou folie*<sup>3</sup>, reproche de même à la Méthode d'avoir mis un accent excessif sur la question de l'intériorité, au détriment de certains autres aspects du travail de comédien, le rendant par là même incomplet.

1. *Comédien et distanciation*, Eraldo Pera Rizzo, éditions L'Harmattan, 2006.

2. Laurence Olivier, *Confessions d'un acteur*, traduction de Christine Durieux et Nicole Meotti, Paris, Buchet-Chastel, 1984, p.189.

3. Robert Lewis, *Método o Locura (Méthode ou folie)*, traduction de Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro, Letras de arte, 1962, p.34.

« *Contrairement à ce que pensent quelques contemporains qui pratiquent soi-disant ce qu'ils appellent « la Méthode », bien d'autres éléments sont d'une grande importance : l'attention dispensée à la beauté du langage, à la légèreté du vers, au rythme, à l'imagination et bien d'autres moyens d'expression théâtrale et artistique, rien de tout cela n'est accessoire.* »

Il semble bien que Steven Spielberg, quant à lui, se range du côté de Stanislavski et Lee Strasberg, du moins lorsque les acteurs qu'il doit diriger sont des enfants.

En effet, lors du tournage de *E.T.*, contrairement à ses habitudes, Spielberg tient à respecter la chronologie du scénario, afin d'immerger les enfants dans le contexte fort du récit. Ainsi, il pense favoriser les chances d'obtenir de leur part une réaction émotionnelle plus spontanée et par conséquent plus authentique. (fig24)

« *Every day was a surprise until finally, when E.T. began to die, [the kids]...really believed that this was happening to their lives. ...And I think their acting couldn't even be called acting at that point – it was just reacting.* »<sup>4</sup>

Drew Barrymore, interprète de la jeune sœur d'Elliot, âgée de 6 ans au moment du tournage, déclare avoir vraiment cru que l'extraterrestre était en train d'agoniser.

La scène ultime des adieux fût la dernière tournée. Spielberg l'avait envisagée comme l'occasion de faire coïncider l'émotion réelle suscitée chez les acteurs par la fin du tournage et l'émotion fictive des personnages suscitée par le départ de l'extraterrestre.

« *I wanted the kids to be caught up as themselves and as their characters so that, by the time they say goodbye to E.T., their emotions are genuine.* »<sup>5</sup>

~

4. « *Chaque jour était une surprise. Lorsque E.T a commencé à mourir, les enfants ont vraiment cru qu'ils vivaient réellement la scène, le jeu d'acteur n'était dès lors plus le l'ordre de l'interprétation, mais de la réaction.* » *The Evolution and Creation of E.T.*, produced by Laurent Bouzereau, a special feature on the *E.T. Special Edition DVD* released by Universal to mark the 2002 director's cut release.

5. « *Je voulais que les enfants se retrouvent dans leurs personnages au moment où ils disent au revoir à E.T, afin que leurs émotions soient authentiques.* » Bouzereau and Sunshine (eds) *E.T.: the Extra-Terrestrial*, p. 146.



Figure 24 – Capture d'écran du film *E.T.* (1982). De gauche à droite : Henry Thomas (9ans), Drew Barrymore (6ans), Robert MacNaughton (15 ans)



Figure 25 – Capture d'écran du film *E.T.* (1982), scène finale.



### *Les outils de mise en scène pour représenter la larme*

AU CINÉMA COMME AU THÉÂTRE, la prestation du comédien joue donc un rôle majeur dans la représentation et la communication des émotions. Mais l'acteur, aussi authentique soit-il, ne fait pas tout. Un autre facteur de représentation réside dans le traitement esthétique de l'image à proprement parler.

LE GROS PLAN – centré sur le regard – est devenu l'une des figures classiques de la grammaire cinématographique. Il permet de rendre compte, plus que tout autre plan, de l'intensité de l'expression dramatique d'un visage. Il rehausse certains détails qui, nous l'avons vu, font la qualité esthétique des vraies larmes de cinéma, la façon dont elles brillent et reflètent la lumière, dont elles jaillissent et coulent de façon authentique. Pas même une place de premier rang au théâtre ne permet d'apprécier le spectacle des larmes avec autant de finesse qu'un gros plan cinématographique.

Baudelaire a écrit pour faire parler la beauté « *J'ai pour fasciner mes dociles amants, mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles* »<sup>1</sup>.

Le regard peut concentrer l'émotion et la faire naître.

Par l'usage du close-up, c'est l'attention au visage qui favorise la recherche de la larme. C'est cette façon de guetter l'émotion qui va jaillir qui, à son tour, fait jaillir l'émotion chez le spectateur, dans une représentation surdimensionnée et presque trop réelle, le gros plan donnant à voir le visage ému comme on ne le voit presque jamais dans la vie.

Malraux disait à propos de la différence entre le cinéma et le théâtre « *qu'au théâtre, on voit des comédiens de la même proportion que nous mais avec plus de distance, tandis qu'au cinéma, on voit des gens que l'on sait de même taille, mais à une échelle infiniment supérieure et dont la taille nous submerge* ».

1. *La beauté, Les fleurs du mal*, Charles Baudelaire, publiée en 1857, réédité en 1861.





Ce sentiment d'immensité, il semble que Spielberg en ait fait un outil de prédilection pour nous renvoyer à une situation infantilisante, en usant sciemment de cette disproportion entre le corps qui est le nôtre et celui qui nous est présenté. Les films de Spielberg ont ce caractère commun qu'ils ont tendance à vouloir replonger le public dans son enfance. De *A.I.*<sup>1</sup>, reprise du conte de *Pinocchio*, en passant par *Hook*<sup>2</sup>, où il se réapproprie l'histoire de *Peter Pan*, le réalisateur place au centre de son cinéma la volonté d'éveiller chez le spectateur l'émerveillement qui serait celui d'un enfant.

En regardant *E.T.*, on peut constater que les adultes sont tous filmés au niveau des jambes comme dans certaines animations de *Tex Avery*<sup>3</sup>, où pour mieux suggérer le point de vue des animaux, le visage des adultes est souvent hors champ (fig.26). Jusqu'au moment où les scientifiques envahissent la maison familiale, à l'exception de la mère, on n'aura vu des adultes que le bas du corps ou la silhouette, presque inquiétante. L'intrigue du film est contée, caméra proche du sol, à hauteur d'enfant, ce qui a pour but de renforcer le sentiment d'être soi-même un enfant ou d'éveiller chez le spectateur ce que certains ont nommé le « syndrome de Hook »<sup>4</sup>, c'est à dire la volonté de retrouver l'enfant qui est en nous. La scène où la mère d'Eliott raconte l'histoire de Peter Pan à Gertie, la sœur cadette, est là pour en attester.

Face aux accusations d'infantilisation du public, Spielberg défend l'idée que les procédés décrits précédemment permettent d'éveiller chez le spectateur un ressenti et une expression émotionnelle exacerbée. L'argument reste discutable, car il ignore un certain nombre d'aspects réels de l'enfance pour n'en conserver qu'une image si idéalisée qu'elle paraît proche du cliché. En effet, rien ne prouve que les enfants soient plus sensibles émotion-

1. Op.cit.

2. *Hook, ou la revanche du Capitaine Crochet*, comédie fantastique réalisée par Steven Spielberg, diffusée en avril 1992.

3. Frederick Bean Avery, dit Tex Avery (1908-1980) est un réalisateur de films d'animations connu pour ses créations d'univers aux situations délirantes. Il est à l'origine du style farfelu des cartoons hollywoodiens des années 1940. Tex Avery a travaillé pour les studios *Universal*, *Warner Bros.* et *Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)*. Parmi ses personnages, on peut citer *Bugs Bunny*, *Daffy Duck* ou encore *Droopy*.

4. Id.

Figure 26 – Un cadrage qui exclue le monde adulte. En haut : capture d'écran du dessin animé *Tom&Jerry* (1940) dessiné et réalisé par W. Hanna et J. Barbera. En bas : capture d'écran du film *E.T.* (1982) scène de l'école.





---

nellement que les adultes et, plus encore, qu'ils expriment – à la différence des adultes – impunément leurs émotions, libérés d'une certaine conscience des conventions sociales.

De plus, si la notion d'« *enfant intérieur* » ou d'« *enfant divin* », utilisée pour désigner cette part du soi qui conserve un fonctionnement infantile, a été largement exploitée dans la littérature<sup>1</sup>, ce syndrome n'est nullement reconnu en psychologie clinique, faute de s'appuyer des hypothèses fondées. En revanche, il est possible de l'envisager comme une composante essentielle de la variable personnelle évoquée précédemment. Le rapport que le spectateur entretient à sa propre enfance serait ainsi un facteur déterminant de sa réaction émotionnelle, à l'image de Spielberg lui-même, qui semble avoir gardé un souvenir ému, reconstruit ou non, de ses jeunes années...

~

LA NAISSANCE DES LARMES lorsqu'elle a lieu chez le spectateur apparaît dans cette perspective comme une réaction construite, provenant de plusieurs facteurs.

Ces facteurs ne constituent pas une recette infaillible mais sont à envisager comme des outils d'analyse pour mieux comprendre l'origine de ce principe de continuité émotionnelle entre l'écran et le spectateur. Ainsi, nous avons pu voir que pour que la mimétique des larmes – c'est à dire le principe de contagion émotionnelle, les larmes suscitant les larmes — puisse fonctionner, il dépendait de la qualité de la prestation de l'acteur ou encore des choix de mise en scène dans le traitement esthétique de l'image, par exemple le close-up.

Il y a cependant un autre facteur qui entre en jeu et que nous n'avons pas encore abordé, tant il peut sembler évident. Il s'agit de la mise en place, par le film, d'une situation, souvent extrême, propice à susciter l'émotion de l'acteur comme du spectateur.

Dans *Vivre sa vie* de J-L. Godard, c'est incontestablement le drame de la condamnation à mort de Jeanne d'arc qui suscite les larmes des deux héroïnes, Jeanne sur l'écran et le personnage d'Anna Karina dans la salle. De même, lors de l'audition de Henry Thomas, ce ne sont pas les larmes

---

1. *Le Petit Prince*, Antoine de Saint Exupéry, 1943

---

seules du jeune acteur qui suscitent en nous l'émoi, mais avant tout le sentiment d'injustice provoqué par la situation jouée – lorsque Mike Fenton menace d'enlever E.T. sur ordre du gouvernement, résumant en une scène d'improvisation l'ensemble du dernier tiers du long métrage.

C'est le schéma classique de l'impuissance face au pouvoir, le combat du pot de terre contre le pot de fer. La situation manifeste pleinement la solitude, le désespoir de l'enfant enfant, confronté à la toute puissance illégitime de l'adulte, faisant naître en nous un profond sentiment d'injustice qui deviendra progressivement empathie puis, éventuellement, larme.

\*



« QUELQUE PART AUTOUR DU PLEXUS SOLAIRE »

## 2- FAIRE PLEURER SANS PLEURER

---

Est-il est nécessaire que le personnage à l'écran pleure pour que nous nous pleurions dans notre fauteuil ? Nous savons tous que non. Il est possible de faire sans le principe de capillarité illustré par Godard dans *Vivre sa vie*. Frank Capra, qui a beaucoup travaillé la larme chez le spectateur, dira au cours d'une interview diffusée dans le magazine *Cinémas Cinéma*:<sup>1</sup> « J'ai vraiment avancé dans mon cinéma, à partir du moment où j'ai compris que ça ne devait pas être le personnage qui devait pleurer, mais le spectateur ».

Si le close-up apparaît comme le moyen de mettre en exergue les larmes de l'acteur, le cinéma dispose de tout un attirail d'autres outils pour susciter l'émotion sans nécessairement la représenter de façon immédiate. Ainsi, lorsque dans la vie réelle, il peut sembler improbable de parler du caractère émouvant d'un clignotant de voiture, il suffit de regarder *Sur la route de Madison*<sup>2</sup> de Clint Eastwood pour changer d'avis. (fig.27)

Grâce aux outils de mise en scène cinématographique, les éléments les plus simples peuvent, par la façon dont ils sont filmés, provoquer une émotion.

Est-ce simplement le fait de revenir une seconde fois sur le clignotant en plan plus rapproché ou bien le rouge incandescent du phare ? Dans la scène finale de *Sur la route de Madison*, ce clignotant, qui pourrait être d'une banalité absolue, prend pourtant des allures insoupçonnées, symbolisant le nœud du destin. À l'heure de la séparation, il ne reste au personnage de Meryl Streep que le temps d'un arrêt au feu rouge pour choisir de rester auprès de sa famille ou de rejoindre son grand amour dans le véhicule de devant. Tirillée entre l'amour et la raison, l'héroïne a la main crispée sur la poignée et les yeux remplis de larmes. Elle laisse finalement son amour s'en

---

1. *Cinéma, Cinémas* est un magazine de cinéma diffusé sur Antenne 2 de Janvier 1982 à Novembre 1992, produite par le réalisateur Claude Ventura, la journaliste Anne Andreu et le critique Michel Boujut.

2. Titre original: *The bridge of Madison country*, comédie dramatique réalisée par Clint Eastwood, diffusée en septembre 1995.





aller, le clignotant tenant à la fois lieu de représentation métaphorique des larmes et de dernière image qu'il lui restera de cet homme qu'elle a aimé et qu'elle ne reverra plus.

~

Figure 27 – Capture d'écran du film *Sur la route de Madison*, Clint Eastwood, (1995), scène finale. En haut : le clignotant de Clint Eastwood. En bas : les larmes de Meryl Streep.



### *Le fatum ou la nécessité dramatique*

Dans *La Route de Madison* comme dans *E.T.*, et plus généralement dans les films construits pour provoquer nos larmes, la nécessité dramatique semble déterminante dans la construction de la situation émotionnelle. C'est cette nécessité qui travaille le sentiment de l'inéluctable, magnifiquement métaphorisé par le plan d'ouverture du *Secret Magnifique* de Douglas Sirk (1954) : du plus loin de la profondeur de champ, un hors-bord fonce à toute allure droit sur la caméra, jusqu'à l'accident.

Pour s'investir émotionnellement, il semble nécessaire que le spectateur ne sente pas de liberté de l'auteur dans la narration, l'histoire devant se produire « d'elle-même » pour éveiller en nous le sentiment d'irréversible ou d'injustice qui pourra provoquer nos larmes. Ainsi, de la même manière que l'amour de Meryl Streep et de Clint Eastwood est fatalement impossible, E.T. doit retourner sur sa planète. Non parce que Spielberg en a décidé ainsi, mais parce qu'il n'y a pas d'autre solution envisageable. C'est la question du fatum, c'est à dire du destin, de l'inéluctable.

CE PRINCIPE DE MISE EN SCÈNE DE LA FATALITÉ est le ressort principal du genre le plus délibérément orienté vers l'émotion dramatique, la tragédie. Selon Aristote <sup>1</sup>, le spectacle tragique avait pour but la catharsis, c'est-à-dire qu'il cherche à susciter par la représentation artistique un sentiment de crainte et de pitié chez le spectateur, afin de lui permettre l'expression – et ainsi l'épuration – de certaines passions qui auraient pu menacer l'ordre réel de la cité si elles n'avaient trouvées à s'épancher devant la contemplation de l'œuvre.

~

1. *La Poétique d'Aristote* (environ 335 avant J.C), trad. en français, avec des remarques/ par André Dacier, 1692. CHAP. VI. « Définition de la Tragédie. Son effet de purger les passions. Son style. Les six parties qui la composent. Les mœurs sont le caractère des hommes, et la source de leurs actions. Pourquoi la Tragédie est une imitation des actions, et non pas des hommes ni de leurs mœurs. La fin que les hommes se proposent, est toujours une action et non pas une qualité. La tragédie peut subsister sans mœurs. Ce qu'il y a de plus important et de plus difficile dans la Tragédie. Ce que c'est que les mœurs, et les discours qui ont ou qui n'ont pas des mœurs. Différence des anciens Orateurs à ceux du siècle d'Aristote. De la Musique & des Décorations. »



À LA DIFFÉRENCE DE LA TRAGÉDIE, qui présente le destin funeste d'un héros dans un style élevé, le mélodrame est une sorte de drame populaire – où s'accumulent les situations pathétiques, les péripéties et les coups de théâtre – dont l'issue n'est pas nécessairement fatale mais destinée à satisfaire le public. Si le fatum de la tragédie a pour but la catharsis, il semble que la nécessité dramatique du mélodrame, réside essentiellement dans l'art de plaire en surmontant le « drame » par la morale. C'est un genre très codé, aux ficelles d'écriture apparentes et à visée moralisante. On y trouve toujours les mêmes types de personnages, notamment la figure du méchant, du gentil, de la victime. Le canevas étant invariable : la victoire du bien contre le mal.

La définition aristotélicienne développée dans le chapitre VI de *La Poétique* porte cependant en germe ce qui fera, plus tard, la théorie du mélodrame: une insistance sur la valeur morale des personnages et une caractérisation syntaxique fondée sur un mélange de texte et de musique (mélodrame, du grec mélos : « chant rythmé »). Cela permet de rapprocher la définition de la tragédie de celle du mélodrame théâtral à ses origines, mais surtout du mélodrame cinématographique usant largement des effets de spectacle et d'un recours massif à la musique.

En effet, au cinéma, le dispositif narratif seul ne suffit pas, encore faut-il que la mise en scène travaille expressément à produire cet effet, qu'elle nous oblige à « coller » émotionnellement à l'action afin de permettre l'identification du spectateur. En effet, il y a un grand nombre de façons de représenter le fatum au cinéma et toutes ne suscitent pas les larmes.

Par exemple, au début de *Chantons sous la pluie*<sup>1</sup> – le moment où Gene Kelly évoque avec nostalgie son enfance et celle de son ami dans les plus grandes écoles de danse, alors que l'on voit à l'écran les deux enfants danser au fond d'un piètre cabaret populaire – le traitement de l'image au second degré, par rapport au propos explicite ne favorise pas l'émotion du spectateur.

Pour faire pleurer Margot, il faut du premier degré, afin que le spectateur puisse croire en l'action et y adhérer émotionnellement.

1. *Chantons sous la pluie*, titre original: "Singin' in the Rain", réalisé par Stanley Donen et Gene Kelly, 1952

UN AUTRE EXEMPLE nous montrera qu'une situation dramatique mais trop brutale ne laisse pas de place aux émotions. C'est le cas de la scène finale de *Allemagne année zéro* (1948) de Roberto Rossellini<sup>2</sup>. La scène se situe dans les ruines d'une Allemagne dévastée par la guerre et nous montre les dernières errances d'un enfant qui, ayant été manipulé par un instituteur nazi, a tué son père. Seul et désemparé face à l'horreur de son acte, il se suicide. (fig.28)

Il semble que Rossellini n'ait pas tourné cette séquence dans le but de faire pleurer, car il y a une rapidité, une brutalité et une sécheresse dans le traitement du suicide, qui ne favorise pas la montée des larmes. Cela ne veut pas pour autant dire qu'elle ne suscite pas d'émotion. Ici le sentiment de fatalité suscite bel et bien un sentiment d'injustice et de révolte, mais sur un autre mode.

La fin de la séquence insiste sur le regard que porte l'enfant sur les ruines. Il se cache les yeux, quelque chose dans la mise en scène nous dit que ce qui tue cet enfant, c'est la guerre. Par ce regard, le drame met en accusation la société, nous montrant ce que la guerre a fait de l'enfant. Rossellini crée volontairement une distance émotionnelle, car ce n'est pas l'empathie du spectateur qu'il recherche, mais la réaction critique.

Or, il semble que l'expression des larmes au cinéma fatigue et annihile toute volonté de se battre, comme pourrait le suggérer le principe de catharsis d'Aristote. Martin Amis, écrivain britannique, écrira ainsi à propos de *E.T.*: "Towards the end of *E.T.*, barely able to support my own grief and bewilderment, I turned and looked down the aisle at my fellow sufferers: executive, black dude, Japanese businessman, punk, hippie, mother, teenage, child. Each face was a mask of tears. Staggering out, through a tundra of sodden bankies, I felt drained, pooped, squeezed dry."<sup>3</sup>

~

2. *Allemagne année zéro*, titre original: "Germania anno zero", réalisé par Roberto Rossellini, 1948

3. « Vers la fin du film, j'étais à peine capable de surmonter mon propre chagrin, lorsque je me suis retourné et j'ai vu les autres spectateurs : businessman japonais, punk, hippie, mère, adolescent, enfant...chaque visage était un masque de larmes. Chancelant vers la sortie, j'ai traversé un désert de mouchoirs trempés et je me suis senti vidé, claqué, essoré » Martin Amis, *The Moronic Inferno and Other Visits to America* (London: Jonathan Cape, 1986), p.147.



Figure 28 – Captures d'écran du film *Allemagne année zéro*, Rossellini R., (1948), scène finale.



### *L'accompagnement émotionnel jusqu'au climax et l'arrivée des larmes de soulagement*

LA MONTÉE DES LARMES PREND DU TEMPS. Il faut la laisser lever, comme on pourrait le faire d'une pâte boulangère. Il faut donner le temps au corps de se relâcher et aux substances lacrymales de venir aux yeux. C'est peut-être pour cela que l'on pleure rarement durant la première partie d'un film.

La montée des larmes requiert en effet une mise en situation progressive du spectateur qui s'effectue en plusieurs étapes qui viendront ponctuer la narration. Du point de vue de la construction scénaristique, on recherche une ascension progressive vers un ou plusieurs pics d'intensité dramatique, appelés climax, qui porteront le spectateur au paroxysme de l'émotion. Le climax le plus intense est naturellement celui qui précède le dénouement.

Si on reprend les règles de construction narrative les plus généralement admises, il s'agit en premier lieu de créer une première situation dramatique afin de permettre au spectateur d'adhérer à l'histoire, de le précipiter dans une intensité émotionnelle propre au récit et qui n'était pas la sienne avant qu'il entre dans la salle. Le spectateur doit oublier son confort pour se plonger, s'identifier à une histoire autre que la sienne.

Dans *E.T.*, ce processus opère à l'abandon de l'extraterrestre par les siens : première tension – lorsque l'extraterrestre pacifique en exploration botanique court, traqué par des humains apparemment hostiles pour rejoindre le vaisseau qui finira par s'envoler sans lui – puis émotion – lorsqu'il se retrouve seul et apeuré, abandonné en terre inconnue à quelques années lumières de sa planète. La tension est nécessairement suivie d'une retombée qui soulage, lorsque E.T. trouve refuge dans une résidence de banlieue auprès du jeune Elliot, enfant solitaire d'un foyer brisé. Tous deux s'approprient mutuellement, E.T. incarnant peu à peu l'ami et la figure paternelle, renouant le lien entre les trois enfants du foyer, que l'absence du père avait désunis. Ce premier mouvement a pour effet de créer avec les deux personnages principaux un lien émotionnel fort, nécessaire à l'investissement du spectateur dans l'histoire.

Une nouvelle ascension commence alors. E.T. s'adapte mal à la vie terrestre et tombe malade, entraînant avec lui l'enfant avec lequel il a créé une



étrange connexion symbiotique. La situation ne peut plus rester secrète, les scientifiques du gouvernement alertés par la mère interviennent. Pour sauver les deux protagonistes, il faut les séparer. Le lien est rompu et E.T. doit mourir : c'est le second climax. Préparés émotionnellement depuis près d'une heure et demi, nous sommes maintenant prêts à pleurer, animés par le sentiment d'injustice et de fatalité. Tout, dans la mise en scène, favorise alors la montée des larmes.

Vient alors le retournement total de situation, composante essentielle de la montagne russe émotionnelle. Après les pleurs, lorsque tout est perdu, l'extraterrestre se réanime miraculeusement à l'approche du vaisseau-mère qui revient le chercher. S'enclenche alors une longue course poursuite pour sauver E.T. et le ramener auprès de son vaisseau, l'action prolongeant l'impact émotionnel de la résurrection, qu'on ne doit pas laisser retomber. Lors de ce final, la tension monte encore d'un cran, vers un dernier climax. Elle est alors à son paroxysme, comme en atteste cette vidéo où l'on peut voir les réactions d'une fillette très expressive<sup>1</sup> (fig.29). L'enfant, visionnant le film pour la première fois, se pince nerveusement le visage avant de s'exclamer dans un souffle de soulagement et d'émerveillement : « He can fly! » – au moment de la scène culte où E.T. et ses jeunes amis cyclistes semblent pris au piège, avant de s'envoler miraculeusement.

Le dénouement est d'autant plus efficace qu'il n'est entaché d'aucun regret. La « presque mort » d'E.T nous ayant fait vivre une première expérience de la séparation des deux héros, nous sommes prêts, spectateurs, à affronter le véritable départ de l'extraterrestre avec des larmes de soulagement et non d'injustice.

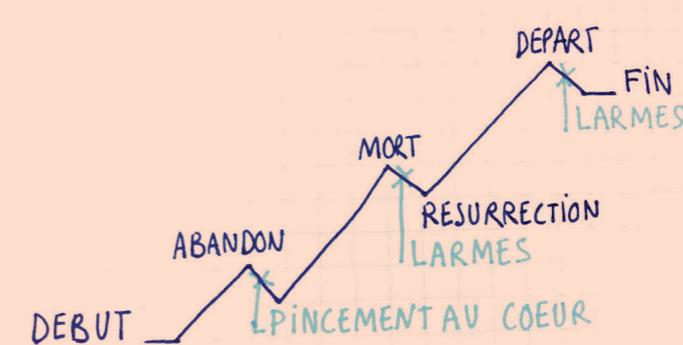
~

1. [http://www.dailymotion.com/video/xlsetz\\_gemma-watching-e-t-for-the-first-time\\_people](http://www.dailymotion.com/video/xlsetz_gemma-watching-e-t-for-the-first-time_people)

Figure 29 – “Watching E.T. for the first time”, réaction d'un fillette qui regarde E.T. pour la première fois, scène de l'envolée miraculeuse en vélo.



Figure 30 – Schéma narratif de E.T. situant les différents climax ainsi que mes propres réactions émotionnelles suite au visionnage du film.





Nous pouvons ainsi constater qu'ici, le dispositif narratif est construit autour d'une progression vers trois climax d'intensité croissante (fig.30). Ce n'est cependant pas le pic d'intensité dramatique lui-même qui provoque les larmes du spectateur, mais bien cette légère chute de tension, qui permet au corps de se relâcher.

On peut ainsi penser que si la scène finale de *Allemagne année zéro* ne favorise pas l'effusion de larme, c'est parce que le film prend fin au point culminant de la tension dramatique, avant même de permettre ce léger souffle de soulagement, de relâchement, qui autorise les pleurs après le drame.

\*

### *Le cas particulier de la musique*

Mise au service de la progression dramatique construite par la narration, la musique est un outil à part quand il s'agit de faire pleurer le spectateur. Élément fondamental de la mise en scène, elle permet d'accompagner et de renforcer les variations de tension dramatique induites par le scénario, elle donne une rythmique aux images.

Quand l'action ralentit ou devient puissante, c'est la musique qui l'accompagne, la porte. Elle vient renforcer l'intensité de situation. *E.T.* est un parfait exemple du rôle de la musique dans cette progression émotionnelle.

Figure 31 – Captures d'écran de la vidéo making off de la réalisation de la musique originale du film *E.T.* : "John Williams creating the score of *E.T.*"

- J. Williams: "Of course when the bicycle goes flying off the mountain it becomes a big musical moment"

- S. Spielberg: "and the bloom should be when the body fall!"<sup>1</sup>



1. « Bien sûr quand le vélo s'envole le thème devient un grand moment musicale [...] et la musique redescend lorsqu'il retombe », John Williams creating the score for *E.T.*, 3:05-4:15 :

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=Hb4zxv7gYkY](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=Hb4zxv7gYkY),



Le compositeur John Williams, auteur de la bande originale du film, articule l'écriture musicale autour trois phases principale. Au début, lorsque la situation s'installe, le thème musical apparaît, discret, à peine suggéré. Puis, dans la seconde partie, quand les deux protagonistes apprennent à se connaître, le thème musical s'installe progressivement et devient plus familier. Enfin, lorsque la situation dramatique arrive à son paroxysme, le thème entier se fait entendre avec toute la puissance et l'harmonie de l'orchestre. Ainsi, lors de l'action qui précède le second climax – la première envolée en vélo vers la forêt – bien que le spectateur entende le thème dans son intégralité pour la première fois, celui-ci lui est déjà familier parce qu'il a été introduit progressivement au cours de la narration.

Lors d'un entretien télévisé<sup>1</sup>, Stevens Spielberg et John Williams discutent ensemble du rôle majeur de la musique au cinéma, en s'appuyant sur un exemple extrait de *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock. Williams décrit l'accompagnement musical de la séquence – composé par Bernard Herrmann – comme « creusant un sillon permanent qui produit un sentiment d'intemporalité et souligne la fatalité du destin ». Spielberg, lui, affirme : « Je peux écouter la musique sans regarder les images, alors que l'inverse n'est pas envisageable. On verrait James Stewart devant une fenêtre illuminée par l'enseigne d'un hôtel restant infiniment immobile, puis il finirait par se tourner sans que l'on sache ce qu'il voit, et le plan sur elle serait dénué de l'émotion de la révélation, que ce soit pour nous ou pour lui. C'est le parfait exemple du pouvoir de la musique. »<sup>2</sup> (fig.32)

On notera que le thème romantique de la séquence, intitulé « *Love scene* », apparaît à trois reprises dans le film d'Hitchcock. D'abord lorsque Madeleine (Kim Novak) et Scottie (James Stewart) s'embrassent pour la première fois au bord de la mer ; puis lors du second baiser, avant la scène du suicide dans l'abbaye ; enfin lorsque Judy<sup>3</sup> (deuxième rôle tenu par Kim Novak) réparaît en Madeleine, avant sa véritable mort (fig.33).

1. *Sueurs froides*, traduit de l'anglais "Vertigo" réalisé par Alfred Hitchcock, diffusé en 1958.

2. Extrait du premier épisode de la série *Collaboration du 7ème Art*, diffusé sur TMC, 2011 : <http://www.youtube.com/watch?v=d-gxaXb-mOc>

3. Lucie, dans la version française.

Figure 32 : Captures d'écran du premier épisode de la série *Collaboration du 7ème Art*, diffusé sur TMC, 2011. Images du film *Sueurs froides* d'A. Hitchcock, 1958. En haut : James Stewart. En bas : Kim Novak.





Élégie à l'amour, à la vie, à la mort, le thème est inspiré d'un motif du *Tristan et Iseult* de Richard Wagner. Comme dans le film d'Alfred Hitchcock, la musique du compositeur allemand souligne l'impossibilité de l'étreinte et de l'union. Aimant avec ardeur Madeleine, Scottie, à sa manière, poursuit un amour qui ne peut qu'être illusion.

Avec l'apparition du thème romantique, Madeleine est une entité magnifiée par une musique dont les émanations lui donnent corps. La musique, ici, concourt à édifier l'objet de désir absolu. Le thème s'intensifie d'ailleurs lorsque Madeleine se rapproche de Scottie. Les différentes valeurs de plans trouvent leur équivalence musicale au cœur même de la partition d'Herrmann.

~

La musique assume ainsi toutes les intentions du récit, jouant de nos émotions comme sur un clavier. Si elle est romantique quand elle prend en charge l'expression d'une passion qui crève l'écran, elle peut aussi être mystérieuse dans la première partie du film, terrifiante lors de la séquence magistrale du cauchemar de Scottie, ou envoûtante, dès le générique de début...

D'ailleurs, Kim Novak accusera le réalisateur du film *The Artist*<sup>1</sup> d'avoir voulu, en reprenant le thème « *Love scene* », s'approprier les émotions engendrées par le morceau dans le film d'Hitchcock. « *Une grande œuvre s'est fait violer par The Artist [...] je considère cette manière de faire comme de la triche. Honte sur eux!* »<sup>2</sup>. Ironie du sort qui voit Herrmann, pilleur de Wagner, être pillé à son tour...

\*

1. Un film de Michel Hazanavicius, avec Jean Dujardin et Bérénice Bejo, 2011.

2. Extrait de la lettre de Kim Novak publiée dans le magazine américain "Variety magazine" du 10 Janvier 2012. Le texte intégral est disponible sur le site américain d'informations en continue *FoxNews.com* :

<http://www.foxnews.com/entertainment/2012/01/10/raw-data-kim-novaks-full-page-ad-against-artist-in-variety-magazine/>

Figure 33 – Captures d'écran du film *Sueurs froides*, Alfred Hitchcock, 1958. Scènes agrémentées du thème musical "Love scene" de Bernard Herrman.



« QUELQUE PART AUTOUR DU PLEXUS SOLAIRE »

CONCLUSION: DES LARMES UNIVERSELLES?

---

SI KIM NOVAK S'EST INSURGÉE à l'écoute de "Love scene" dans *The Artist*, c'est que l'émotion suscitée par les deux films paraît identique. On emprunte l'effet émotionnel comme on emprunte la partition... On peut certes y voir le résultat d'une volonté d'imitation. A la différence de Herrmann qui s'inspire du thème de *Tristan et Iseult*, la musique de *Sueurs Froides* est directement reprise dans *The Artist*. Mais l'impression de similitude, du strict point de vue émotionnel, n'est peut-être pas uniquement liée à la signature du morceau. Certaines figures narratives et cinématographiques semblent, en effet, avoir des impacts émotionnels similaires sur le spectateur, quelque soit le degré d'élévation du discours ou le style de la mise en scène.

Comment des films de genre tout à fait différents peuvent nous faire pleurer de la même manière ?

Prenons l'exemple du rapport au sacré, en comparant la résurrection de l'extra-terrestre à la fin du blockbuster hollywoodien *E.T.* et la résurrection du personnage d'Inger, mise en scène à la fin d'*Ordet* (1955) de Carl Theodor Dreyer, chef d'œuvre du cinéma d'auteur.

~





Figure 34 – Captures d'écran du film *Ordet*, Carl Theodor Dreyer, 1955 : scène de la résurrection.



Figure 35 – Captures d'écran du film *E.T.*, Steven Spielberg, 1982 : scène de la résurrection.





SIGNATURE DE L'ÉCRITURE DE DREYER, l'action du film *Ordet* se déroule au sein d'une famille, dans un milieu protestant extrêmement puritain. A la fin du film, on voit le fils aîné, un fou qui se prend pour Jésus, revenir à la maison paternelle où sa belle-sœur vient de mourir en couches. Il clame : « *Si vous aviez la foi, elle ressusciterait* ». Si le mari et le beau-père de la défunte, écrasés par le chagrin, n'y voient qu'une preuve de la folie de l'illuminé, la petite fille de la morte, âgée de sept ou huit ans, répond : « *Moi, je le crois* ». Et contre toute attente, la morte se réveille. La femme ressuscitée est alors prête à reprendre sa place dans la vie sauvant, au sens chrétien du terme, les hommes de peu de foi.

C'est une résurrection qui, comme celle de Lazare dans les Évangiles, se donne par la parole de Jésus. Le titre du film, *Ordet*, signifie en danois « *la parole* » et c'est bien de l'efficacité d'une parole de foi dont il s'agit, à l'image du Verbe divin. Rien d'onirique dans ce film, rien de fantastique ni d'hallucinatoire. Au demeurant, *Ordet* nous raconte le quotidien d'une famille où la folie d'un fils est finalement compensée par la présence d'une femme parfaite, qui incarne tous les espoirs et fiertés. La douleur causée par la mort d'Inger nous y est montrée avec puissance, mais dans un registre psychologique. L'effet de la résurrection finale est d'autant plus fort que celle-ci survient de façon radicalement imprévisible et inattendue, véritable figure du miracle. (fig.35)

En comparaison, la résurrection de E.T. n'est que la métaphore vulgaire - dans le sens communément reçu - et onirique de l'amour triomphant (fig.36). E.T. est sans doute aussi le film de Spielberg qui possède l'« influence chrétienne » la plus évidente. Si les *Indiana Jones*<sup>1</sup> ont tous des artefacts religieux, si *Always*<sup>2</sup> parle du paradis, si *Jurassic Park*<sup>3</sup> pose la question de la création de la vie, E.T. est indubitablement un personnage qui symbolise le Christ. Un être qui n'est qu'amour et qui, bien qu'il ait le pouvoir de réaliser des miracles – ici faire voler ou guérir – reste vulnérable au monde extérieur. Avec la résurrection dans un linge blanc et la scène finale où E.T. remonte au ciel, on atteint le sommet de la métaphore, à la limite de la parodie.

1. *Indiana Jones et le Royaume du Crâne de Cristal*, 2008 ; *Indiana Jones et la dernière croisade*, 1989 ; *Indiana Jones et le temple maudit*, 1984 ; *Les aventuriers de l'arche perdue*, 1981 – réalisés par Steven Spielberg.

2. *Always*, 1989 – réalisé par Steven Spielberg.

3. *Jurassic Park*, 1993 ; *Le monde perdu : Jurassic Park*, titre original : "The lost World ; *Jurassic Park*", 1997 – réalisés par Steven Spielberg.

On admettra facilement que, dans les deux films, la valeur du discours n'est clairement pas la même, les deux oeuvres ne s'adressant pas non plus au même type de public. Et pourtant, les larmes versées sont les mêmes. On pleure devant *E.T.* comme à la fin d'*Ordet*, quand bien même on aurait la pleine conscience de la différence abyssale qui sépare les deux films.

Le paradoxe de ce phénomène est que des écritures cinématographiques, aussi opposées par leur facture que par leur sens, conduisent à la production d'un même effet émotionnel. Dans ce cas, comme dans bien d'autres, la réaction émotionnelle semble dépasser la valeur du discours lui-même. On peut alors se demander s'il existe réellement une variable qualitative des émotions. Si, à un certain degré, on fait parfois preuve de retenue vis-à-vis de certaines émotions soupçonnées d'être vulgaires (« *je n'ai pas pleuré* »), celle-ci ne se relève que d'un jugement post réactionnel.

Il semblerait donc qu'il n'y ait finalement pas de différence entre l'émotion facile et l'émotion sublime, entre la sensibilité et la sensiblerie. Les émotions éprouvées seraient finalement très similaires. Après tout, si les larmes versées sont physiologiquement les mêmes, peut-être en est-t-il de même des sentiments qui les ont fait couler. Peut-on alors encore parler de hiérarchie des émotions? Dans les larmes, vulgaire et sublime se rejoignent dans un même sentiment et dans une même manifestation, comme dans l'expérience humaine la plus universelle.

\*



*IV - LA PETITE LAINE DES GRANDES  
ÉMOTIONS*

INTRODUCTION AU PROJET

---

DANS LE CONTEXTE DE LA REPRÉSENTATION, les émotions peuvent se communiquer par la parole, l'attitude, le geste ou encore la mise en scène. Elles ont le pouvoir de donner du relief au discours, de la profondeur au texte, de susciter la réaction émotionnelle de l'auditoire, de capter son adhésion affective.

Tel est le principe de rhétorique émotionnelle que nous avons pu observer au travers de la théorie aristotélicienne, puis dans l'exemple plus concret de la stratégie cinématographique, lorsqu'elle est destinée à susciter les larmes du spectateur. Bien que ces stratégies de l'émotion ne soient pas infaillibles, elles jouent un rôle majeur dans la force du message communiqué.

Dans le discours, c'est la gestion de l'équilibre entre le contenu du message et l'émotion qu'il communique qui fait la qualité d'un orateur, qui lui donne son charisme. Mais que se passe-t-il lorsque l'émotion de l'orateur prend le pas sur l'émotion du message ?

N'y aurait-il pas un moyen de secourir l'orateur perdant pied, submergé par ses propres émotions, grâce à l'usage d'un dispositif scénographique ? Peut-on envisager le développement d'un costume interactif comme élément médiateur entre les mouvements émotionnels de l'orateur et cette scénographie ?

~



LE CHARISME

LE LEADER SOCIALISTE ET DÉPUTÉ JEAN JAURÈS fut sans nul doute un des principaux orateurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>. Admiré pour ses joutes oratoires, y compris par ses adversaires politiques, il était surnommé, à l'apogée de son art, Saint Jean Bouche d'Or. Pour convaincre le plus grand nombre de la justesse de ses propos, il n'usait pas seulement de mots, tout en lui était discours. Dessinateurs, peintres et caricaturistes l'ont bien compris, jugeant nécessaire de donner à voir ce que Jaurès donnait à entendre, son « génie oratoire ».

*La gestuelle de l'éloquence ou la communication non verbale*

LORSQUE JAURÈS PARLE, il occupe l'espace en usant de tous les artifices pour être vu et entendu, même de ceux qui ne souhaitent pas l'entendre. Charles Léandre le croque à la tribune, illustrant l'envolée physique et gestuelle de sa plaidoirie (fig.36). Les deux poings serrés, lancés en avant, le voilà qui pétrit l'adversaire; le bras droit tendu loin devant, il part à la conquête des positions ennemies; l'autre ramené devant le torse, il prend sa garde en pivotant sur un pied pour mieux lancer un défi à ceux qui, face à lui, ont le tort de ne pas partager ses idées; puis il passe à l'attaque, pique, pointe et pourfend avant d'évoquer le nivellement social et de préciser son idéal, bras tendus vers le ciel et tournoyant tel un chef d'orchestre. Jaurès s'emporte et s'enflamme, péroré et vocifère. Son visage est grave, marqué par l'intensité des propos. Il vit l'instant présent comme une tragédie grecque que rien ni personne ne saurait arrêter. L'artiste Eloy-Vincent dépeint le tribun au faite de sa puissance, synthétisant les différents moments de ses interventions par des croquis d'une grande finesse et d'une troublante vérité (fig.37): qu'il demande la parole, qu'il mette en garde ses opposants, qu'il affirme ses convictions ou qu'il ironise, l'orateur n'est plus qu'un concentré d'attention, de passion et de talent, apte à faire face à toute adversité. L'expression de son visage, les mouvements de ses bras, la posture de son buste, sa prestance... tout, en lui, sert l'art du discours.

Figure 36 – « Jaurès à la tribune », Charles Léandre, 1903, propriété du Musée Jean Jaurès





Figure 37 – « Croquis pour servir à illustrer l'histoire de l'éloquence », Eloy-Vincent, 1900, propriété du Musée Jean Jaurès



Ces illustrations permettent de saisir l'importance de l'éloquence dans la vie politique. Le leader socialiste sortait du lot par les moyens qu'il mettait en œuvre pour surpasser ses confrères: sa stature, sa voix tonitruante, sa culture et son érudition lui permettaient de développer une rhétorique puisée aux sources de l'héritage grec et latin. En cela, il parvenait très rapidement à sentir son public, à entrer en communion avec lui et à se l'appropriier bien qu'il n'ait pas toujours eu en face de lui, tant s'en faut, des auditeurs acquis à ses convictions. « *Tant que Jaurès parlera, – disait George Dalbert – [...] vous serez à lui et vous ne vous ressaisirez que lorsqu'il se taira.* »

#### *L'art oratoire – une maîtrise qui s'acquiert?*

ON NE NAÎT PAS ORATEUR HORS PAIR, du moins pas toujours; il s'agit d'une technique fondée sur la conscience de soi et la maîtrise de ses actes, qui s'apprend et se travaille. Si Jaurès bénéficiait certainement de qualités innées qui le prédisposaient à ce genre de performance, il était aussi un grand professionnel. Ayant puisé ses forces dans la rhétorique classique, il mûrissait ses discours – les préparant attentivement par des recherches, des pensées et des méditations – avant de laisser place à l'expression spontanée de son discours le moment venu. Il pouvait ainsi toucher au plus juste, pour être incisif et percutant. Aujourd'hui, les politiques – ou autres corps de métiers où le discours est au centre de la profession – font souvent appel à des conseillers en stratégie de communication, chargés de les aider à mieux gérer leur image, c'est-à-dire la valeur des signes verbaux mais aussi non-verbaux qu'ils communiquent. En effet, temps de silence, gestuelles, postures, expressions faciales, tons de la voix, rythmes de l'élocution, jusqu'aux tenues vestimentaires sont autant de signes que l'on envoie et reçoit en permanence et qui complètent le message oral. Cette communication non-verbale est ce qui permet d'apporter une dimension émotionnelle supplémentaire au discours, d'exprimer des émotions, des sentiments, de transmettre des messages.

\*

« QUELQUE PART AUTOUR DU PLEXUS SOLAIRE »

QUAND L'ÉMOTION PREND LE DESSUS

---

*L'angoisse du discours*

MÊME LA CONNAISSANCE DES SIGNES NON-VERBAUX et de leur signification n'assure pas leur parfaite maîtrise. Si le système de communication des émotions tel que nous l'avons observée jusqu'à présent peut se révéler favorable au discours – en apportant au langage l'épaisseur d'une troisième dimension apte à soutenir et à renforcer le propos –, ce n'est pas le cas de toutes les manifestations émotionnelles. Il y a parfois des émotions trop intenses qui s'expriment malgré nous, à notre insu, et qui viennent perturber le sens du discours. Une situation émotionnelle trop forte peut engendrer des mouvements du corps involontaires, incontrôlés, voire inconscients. Il peut nous arriver de trembler, de bégayer, de rougir, de transpirer excessivement, de nous agiter fébrilement ou, à l'inverse, de nous figer littéralement, de défaillir... On dit alors que les émotions nous trahissent, nous submergent.

La performance oratoire est une situation particulièrement propice à ce type de débordement émotionnel pour une personne inquiète ou peu sûre d'elle, par exemple. Peut-être est-ce le fait d'être soumis au regard de l'autre, la peur d'être jugé, ou bien encore de décevoir... Les raisons peuvent être multiples et dépendent de l'état et de la sensibilité propre à chaque individu. Être émotif peut alors s'avérer pénalisant pour l'orateur – et embarrassant pour l'auditeur. Ainsi, il y a une différence notoire entre communiquer de l'émotion – comme le suggère la notion de pathos introduite par la rhétorique classique – et être émotif. C'est comme surfer sur une vague ou se faire happer, engloutir par le flux.

~





---

*Des conventions sociales ?*

NOUS POUVONS CEPENDANT NOUS INTERROGER sur la cause du malaise induit par un tel type d'expressions émotionnelles.

Si, comme nous l'avons soutenu, on admet qu'à un certain degré, les émotions échappent à toute tentative de hiérarchisation qualitative, comment affirmer que l'expression d'une émotion soit positive ou négative, favorable au discours ou au contraire défavorable ? Nous avons vu, au fil du chapitre précédent, que les larmes – et a fortiori les émotions – induites par le sublime ou par le vulgaire au cinéma pouvaient être fondamentalement les mêmes. Pourquoi une communication émotionnelle maîtrisée aurait-elle, alors, un impact différent de celui d'une communication involontaire ? N'est-ce pas ici le résultat d'un jugement arbitraire, inculqué par l'environnement social et culturel auquel nous appartenons ?

Le problème n'est pas ici de déterminer ce que ressent réellement l'orateur ou le fait de savoir si la situation lui est inconfortable ou non, mais bien de nous préoccuper de la façon dont l'interlocuteur reçoit le message émotionnel.

En nous basant sur la conclusion de Saussure relative à l'arbitraire du signe, et sur le relativisme social qui gouverne son interprétation, nous pouvons émettre l'hypothèse que le jugement de valeur porté sur la reconnaissance d'un signe n'est que le résultat d'une certaine manière d'appréhender le phénomène émotionnel, et que celle-ci est inculquée par notre culture. Ainsi, de la même manière que nous associons le mot « *bœuf* » à l'idée de l'animal de trait ainsi nommé, parce que nous parlons français, le locuteur d'une autre langue, lui, préférera un autre signifiant, « *ox* », par exemple.

Si l'on admet que la valeur qualitative associée au signifiant émotionnel fait preuve du même arbitraire, et que celle-ci est négative, ne pourrions-nous pas envisager, de faire table rase de toute la signification conventionnelle qui lui est associée, en traduisant à notre tour, et de façon tout à fait arbitraire, la forme signifiante de l'émotion exprimée ?

Il s'agirait alors de générer une sorte de nouveau langage émotionnel, aléatoire ou inconstant (en perpétuelle régénération), dénué de toute logique intelligible.

---

On peut espérer qu'ainsi, l'auditeur, étranger à ces nouveaux signifiants émotionnels, n'aura plus à comprendre que ce que l'orateur voudra bien lui faire entendre.

L'orateur émotif, n'ayant plus à s'inquiéter de l'interprétation de ses mouvements émotionnels, ni de la façon dont il doit les maîtriser, sera quant à lui, peut-être plus serein vis à vis de sa prestation et ainsi rester concentré sur ce qu'il veut, ou doit, dire ou montrer.

Mais comment transformer la perception des signes émotionnels ? Nous ne pouvons demander au spectateur de faire abstraction d'un savoir qu'il a déjà assimilé. Nous ne pouvons pas non plus attendre de l'orateur qu'il transforme, dans son attitude, des mouvements ou réactions qu'il ne parvient déjà pas, ou peu, à maîtriser. Par contre, nous pouvons envisager la présence d'un élément médiateur, à l'image de l'interprète qui vient assister l'orateur pour traduire simultanément son discours dans une autre langue, afin de rendre son message accessible à un auditeur qui ne peut pas le comprendre. Ici, la démarche serait inverse, l'élément médiateur aurait pour rôle de « *dés-interpréter* » le message, de le donner non à comprendre mais à entendre, à voir ou à sentir.

~



---

### *Transformation du signe émotionnel par la scénographie*

Au cinéma, ce médiateur est incarné par la présence de l'écran, comme un filtre entre la prestation réelle de l'acteur et l'image perçue par le spectateur. La contagion émotionnelle se fait d'abord de l'acteur vers l'écran, puis de l'écran vers le public. Le support de médiation que représente l'écran permet alors toutes sortes d'interventions visuelles et sonores, de l'ordre de la mise en scène, qui viennent souligner, nuancer, outrer ou encore transformer le propos. Nous avons vu que la musique ou le gros plan, par exemple, ont un impact majeur dans la façon de communiquer l'émotion. Du travelling au slow motion, jusqu'à la représentation métaphorique, la palette d'outils de traitement de l'image qu'offre ce médium est très large.

Le passage par l'écran semble alors être la médiation idéale dans la démarche de réinterprétation du signifiant émotionnel que nous avons évoquée précédemment. Le contexte du discours n'interdit d'ailleurs pas la présence, sur scène, d'un écran ajouté à celle de l'orateur, dans le sens où il est fréquent que l'intervenant ait lui-même recouru à un support visuel pour agrémenter son propos.

De nos jours, la projection est devenue un véritable outil scénographique permettant de coordonner la représentation artistique et les moyens techniques de mise en scène. Elle permet d'immerger le « performeur » dans un univers sonore et visuel évolutif, qui s'adapte au ton de son discours. Lors d'un concert par exemple, le *Vjing* est une technique qui consiste à mettre en valeur l'œuvre musicale par la projection d'une animation visuelle, synchronisée avec la musique, générée en temps réel. Elle peut être intégralement manœuvrée par un *vidéo-jockey*<sup>1</sup> ou bien s'adapter de façon autonome selon le rythme et la densité du volume sonore. Si l'interactivité est un outil qui permet la variation et l'ajustement d'un support visuel selon une information sonore générée par un artiste, on peut alors se demander s'il n'est pas possible de créer ce même type d'ajustement selon une information d'ordre corporel générée par l'orateur. Serait-il possible de créer une sorte de « *Vjing émotionnel* » destinée à mettre

---

1. Contractions du verbe latin *video* « je vois » et du mot anglais *jockey* « conduire, manœuvrer »

---

en valeur la prestation de l'orateur en coordonnant la projection synchronisée d'effets visuels ou sonores inspirés du cinéma mélodramatique à ses mouvements émotionnels – maîtrisés ou impulsifs ?

Par quels moyens pourrait-on mettre en place un procédé interactif permettant de capter des réactions physiques – voire physiologiques –, pour en recueillir des informations de nature et d'intensité variables, et en faire les actionneurs de ces effets de mise en scène ?

~

S'il est un support qui réagit selon le moindre de nos mouvements, de l'infime à l'extrême, du quotidien au ponctuel, quelque soit les circonstances, il s'agit bien du vêtement. Si celui-ci est conçu pour accompagner nos mouvements dans une enveloppe protectrice, il est aussi vecteur de communication non verbale. « *La tenue protège, sécurise, en même temps qu'elle sensibilise. Elle est refuge et renvoie à un rôle, à une manière d'être, de se tenir ou de s'exprimer* ». <sup>2</sup>

Ne pourrait-on pas envisager la création d'un vêtement interactif qui assurerait la médiation entre la dimension émotionnelle du message non verbal, que l'orateur communique par ses mouvements et réactions corporelles, et la retranscription sonore et visuelle de ces informations ?

\*

---

2. Lhez P.(1995), *De la robe de bure à la tunique pantalon. Etude sur la place du vêtement dans la pratique infirmière*, Interéditions, Paris, p.162



« QUELQUE PART AUTOUR DU PLEXUS SOLAIRE »

## COSTUME DE SCÈNE

---

MARIE L. PELLEGRIN, ANTHROPOLOGUE, compare le vêtement à une seconde peau : « *contrairement aux autres mammifères – dit-elle – l’homme, de la naissance à la mort, n’est pas protégé* »<sup>1</sup>. Pour se faire, il doit se vêtir, il prend une deuxième peau et ainsi protège son corps du monde extérieur. Lorsque des intempéries surviennent, l’homme se vêt, d’autant plus, pour affronter la situation. Le vêtement le protège également d’autrui. Cette protection vestimentaire est, dans notre culture, indispensable. En définitive, « *le vêtement protège de la pudeur* ».<sup>2</sup>

Le vêtement est inhérent à la vie, chaque jour on le vêt et, plus encore, on l’adapte aux diverses situations données. Ainsi, il y a une différence entre le vêtement que l’on choisit pour son caractère esthétique ou confortable et celui que l’on revêt pour son caractère fonctionnel.

### *Le vêtement, projection de soi*

LE VÊTEMENT EST SUPPORT DE COMMUNICATION NON-VERBALE dans le sens où il permet d’exprimer certains traits de notre personnalité, ou bien d’affirmer une appartenance à un groupe, de véhiculer un message.

Yohji Yamamoto, styliste japonais, dira que « *Ceux qui portent mes vêtements tiennent à affirmer un point de vue* ». L’apparence, l’allure générale, le paraître constituent le premier message que l’on reçoit d’une personne, la première impression que l’on en fait d’elle.

On constate depuis le début des années 70, une évolution dans la tenue vestimentaire, une plus grande décontraction, une plus grande variété des tenues, de choix des tissus et des couleurs. Cette évolution est liée à celle des normes et codes sociaux, au développement de la société de consommation

---

1. Pellegrin-Rescia M.L., « *Socio-psychologie du vêtement* », Actes du Colloque *Créer et produire des formes textiles*, L’Hermès, 1990

2. Jouet J., « *Ce que la mode dit de la société* », *Société magazine*, n°15, pp 13-16, 1991



« QUELQUE PART AUTOUR DU PLEXUS SOLAIRE »

ainsi qu'au besoin conscient ou inconscient de distanciation ou de distinction des formalismes sociaux. Par le choix de notre tenue, nous voulons donner une certaine image de nous-mêmes.

Ainsi, comme le comédien revêt son costume pour incarner un personnage autre, le vêtement fait partie intégrante des éléments de mise en scène de la représentation de soi. Tout orateur inquiet de la qualité de sa prestation choisira d'ailleurs avec soin la tenue qu'il portera avant de s'exposer au regard de son auditoire.

### *Le vêtement fonctionnel*

L'APPARENCE ESTHÉTIQUE que procure le vêtement n'est pas sa fonction prioritaire. Nous avons en effet abordé l'idée du vêtement comme une protection de la pudeur, un support de l'image que l'on communique de soi mais aussi une parade aux agressions extérieures. À ce titre, le vêtement doit avant tout répondre à une fonction, par sa forme mais aussi par sa matière. « *Le vêtement reste un produit fabriqué spécialement pour le travail, où la notion de beauté est secondaire, et l'aspect fonctionnel recherché.* »<sup>1</sup>

Dans sa forme, le vêtement doit permettre une liberté de mouvement liée à notre activité. Ainsi, la coupe de certains vêtements sera plus adaptée à la pratique d'un sport ou d'un autre, d'une profession ou d'une autre. Nous pouvons imaginer comme il serait inapproprié pour un cuisinier ou un chirurgien d'être doté de longues et amples manches similaires à celles d'un kimono. C'est pour des raisons évidentes de sécurité que le port de la cravate est interdit dans les ateliers de travail à la chaîne. C'est ainsi que le bleu de travail fit son apparition, largement plébiscité par nombre de professions pour son côté pratique en bien des circonstances, voire universel. Mais il y a aussi des vêtements spécifiques, fonctionnels par la matière, comme le ciré des marins qui protège de la pluie, la combinaison des pompiers qui protège du feu ou encore le gilet de sécurité rétro-réfléchissant dans la nuit. (fig.38)

1. Francequin G., *Le vêtement de travail, une deuxième peau*, Editions Erès, Ramonville Saint-Agne, 2008

### LA PETITE LAINE DES GRANDES ÉMOTIONS

Figure 38 – Campagne de prévention routière, réalisée par l'agence Lowe Stratéus, Paris, France, 2008.



Aujourd'hui les avancées technologiques permettent de rendre le textile de plus en plus fonctionnel dans sa forme mais surtout dans sa matière avec le développement d'un nouveau concept : « *le textile intelligent* », aussi appelé « *smart textile* », « *e-textile* » ou « *néo textile* ».

Il s'agit de textiles conçus pour répondre à des exigences technico-qualitatives élevées – performances mécaniques, électroniques, thermiques, durabilité – afin de s'adapter à une fonction bien précise et à son environnement. Ils vont même jusqu'à intégrer des fibres ou des composants actifs capables de détecter et d'analyser les variations du milieu environnant. Ils peuvent dès lors réagir en adaptant leur réponse à ces paramètres, ou transmettre ces informations à distance.

CONCLUSION: LE TEXTILE « INTELLIGENT » AU SERVICE DE LA COMMUNICATION

---

L'ÉMERGENCE DE CES NOUVELLES TECHNOLOGIES TEXTILES nous permet d'envisager la possibilité de développer un vêtement « *sensible* » dont la capacité fonctionnelle serait spécifiquement adaptée à la communication visuelle en assurant, la médiation entre la dimension émotionnelle du message non verbal, que l'orateur communique par ses mouvements et réactions corporels, et la retranscription sonore et visuelle de ces informations. Un tel vêtement, qui par des capteurs, et une électronique intégrée, serait à même de coder et de transmettre des signaux électriques issus des postures, des mouvements ou des réactions d'un orateur, deviendrait, par lui-même, un générateur de signes émotionnels qu'un ordinateur pourrait alors interpréter. Le vêtement qui jusqu'à présent n'était qu'un support statique de communication non verbal – il faut le changer pour changer le message – deviendrait alors un support dynamique apte à générer une nouvelle forme de communication.

Par une programmation adéquate, l'ordinateur serait alors capable d'utiliser ces signaux pour générer des effets de mise en scène variables suivant la nature, l'intensité et la variation de ceux-ci avant de les projeter sur un écran, transformant ainsi la nature signifiante de l'émotion communiquée, et par conséquence sa valeur qualitative aux yeux de l'auditoire.

~

Le principe d'un tel dispositif aurait pour but de renforcer la qualité de la communication là où bon nombre d'entre nous semblent rencontrer des difficultés: les « *mauvais* » orateurs, angoissés du discours, grands timides, émotifs, ceux qui bégayent, ceux qui rougissent, ceux qui tremblotent, bref ceux qui perdent leurs moyens et manquent indubitablement de charisme.

Il se présenterait sous la forme d'un vêtement interactif, à revêtir pour l'occasion, et permettrait de générer une scénographie en temps réel inspirée, outrée et décalée, des effets du cinéma mélodramatique, qui s'adapterait selon les mouvements émotionnels de l'orateur – gestes, postures, mimiques et prosodies.



## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

LES ÉMOTIONS SEMBLENT ÊTRE TOUJOURS « *entre deux* » : entre le corps et l'esprit, entre le naturel et le conventionnel, entre l'universel et l'individuel entre le commun et le mystérieux...

Parce qu'elles donnent parfois à se comprendre, par l'expression de signes intelligibles, notre nature d'être humain, dotée de raison<sup>1</sup>, a conduit les chercheurs à faire des tentatives pour généraliser ce phénomène et à parler – à tort – d'un langage des émotions, là où l'on ne peut reconnaître parfois qu'un signal – proche de la communication animale.

Une rhétorique des émotions, s'est cependant construite, en codifiant un certain nombre de signes, pour en faire un moyen de communication apportant une troisième dimension aux discours des orateurs, du théâtre ou du cinéma. Mais la confusion entre la communication naturelle des émotions, – signal de l'état émotionnel dans lequel nous nous trouvons – et cette communication intentionnée, vient parfois perturber la fluidité de l'échange. Le cas de l'orateur « émotif », mal à l'aise face au regard d'autrui, illustre bien cette ambiguïté du rôle des émotions dans la communication.

En effet, là où il ne devrait y avoir que les émotions, pathos, de la rhétorique accompagnant le message à communiquer, l'expression de certains signaux émotionnels, naturels et involontaires, apporte dans ce cas un second niveau d'informations d'un tout autre contexte – l'état émotionnel lié à la situation d'inconfort de l'orateur – que l'interlocuteur reçoit malgré les intentions de celui-ci. Parce qu'il y a deux messages de nature tout à fait différente, la qualité du message originel du discours est brouillée.

---

1. « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant. Toute notre dignité consiste donc en la pensée. Travaillons donc à bien penser: voilà le principe de la morale. Roseau pensant. » Pascal, *Pensées* (1670), fragments 347-348, édition L. Brunschvicg





Comme à la radio, le message émotionnel involontairement émis serait alors comparable à du « bruit » qui vient perturber la qualité « sonore » du discours prononcé.

Il existe bien des techniques de communication qui tentent d'améliorer la qualité de l'échange, mais celles-ci restent difficiles à mettre en œuvre, car elles sont basées sur un développement de la maîtrise de soi, et nécessitent le partage de la concentration de l'orateur entre, ce qu'il doit dire de son message, et ce qu'il doit dissimuler d'un état émotionnel qui le submerge. Le problème reste donc entier pour bien des orateurs.

En examinant les conditions sociales régissant l'interprétation qualitative des signes émotionnels, nous avons émis l'hypothèse que la valeur qualitative que nous associons à tel ou tel type de signe émotionnel n'est que le résultat d'une sorte de pudeur émotionnelle qui nous a été inculquée par la société dans laquelle nous évoluons. La cause fondamentale de ce problème de communication ne serait alors pas liée à la nature de l'émotion communiquée, ni à la capacité de l'orateur à la maîtriser, mais bien de la façon dont nous l'interprétons.

Le remède serait alors de trouver un moyen de revenir à un état « d'innocence » d'interprétation du signe émotionnel, afin de ne plus chercher à les comprendre comme un message – en bien ou en mal – mais à les entendre comme l'expression d'un caractère plus ou moins sensible, de la même façon que l'on ne juge pas (ou plus, on l'espère) de la qualité du discours d'un individu selon sa couleur de peau. C'est ce que nous voulons développer à travers le concept de générateur de scénographie piloté par un vêtement interactif, médiateur et traducteur des signes émotionnels de l'orateur.

Contrairement au détecteur de mensonge, ou aux autres démarches inductives, qui ont cherchées en vain à lire et à comprendre l'état émotionnel le plus intime de l'individu par son attitude et son comportement, notre démarche ne vise qu'à réinterpréter son expression émotionnelle, dans son aspect formel et signifiant, afin d'optimiser, de transformer et de libérer de toute connotation superflue, le message qu'elle véhicule.

Nous ne cherchons plus ici à différencier l'expression d'une émotion spontanée d'une autre maîtrisée, mais, bien au contraire, à les confondre là où la

seule volonté de l'individu semble parfois ne pas suffire. Le « masque »<sup>1</sup> que la physiognomonie de Lavater a souhaité voir tomber, nous le créons pour celui qui ne parvient à le tenir, nous habillons l'émotion, nous la grimons. Tous les mouvements émotionnels subissant le même traitement esthétique, étranger aux conventions sociales établies, il n'y aurait plus, dès lors, de bonnes ou de mauvaises émotions, mais des émotions seulement – peu importeront leur nature à celui qui les entend.

\*

1. Op.cit, Lavater, « le masque [que l'homme] pourra prendre dans les artifices de la vie sociale tombera à chaque instant de son visage ; il lui sera de toute impossibilité de paraître grand quand il est petit, bon quand il est méchant, spirituel quand il est stupide ; il en est de l'homme à cet égard, comme des baumes qui, en exhalant leur odeur, apprennent aussitôt à l'odorat quelle est leur essence et leur origine »



*ANNEXES*

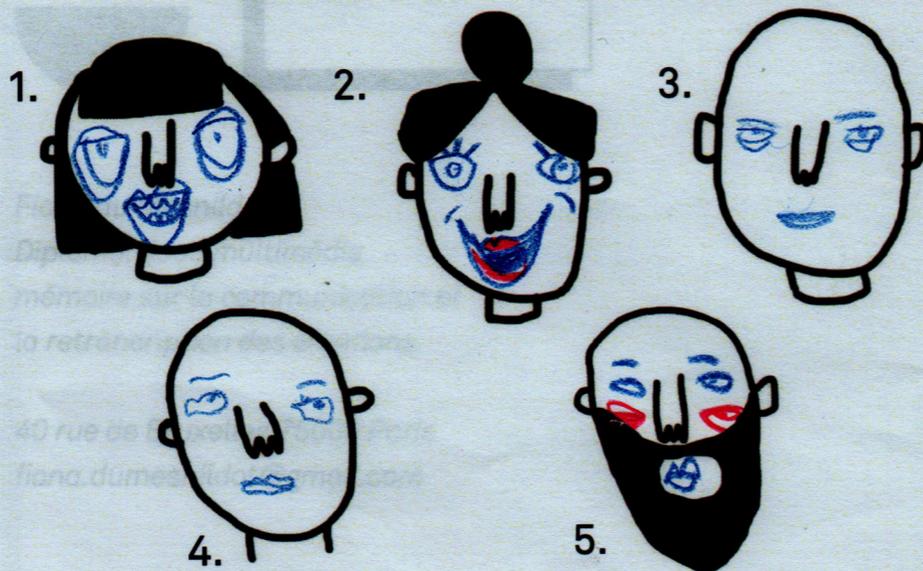




• Citez 5 émotions que vous connaissez:

1. PEUR
2. JOIE
3. TRISTE BLAZE
4. TRISTE
5. HONTE

• Pouvez-vous les représenter sur un visage ?



• Pouvez-vous les trier par ordre d'intensité?

|   | SI OUI:                  | NON DÉSOLÉ:                         |
|---|--------------------------|-------------------------------------|
| + | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> |
|   | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/>            |
|   | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/>            |
|   | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/>            |
| - | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/>            |

• Pouvez-vous justifier la réponse précédente en quelques mots ?

---

---

---

---

---

---

---

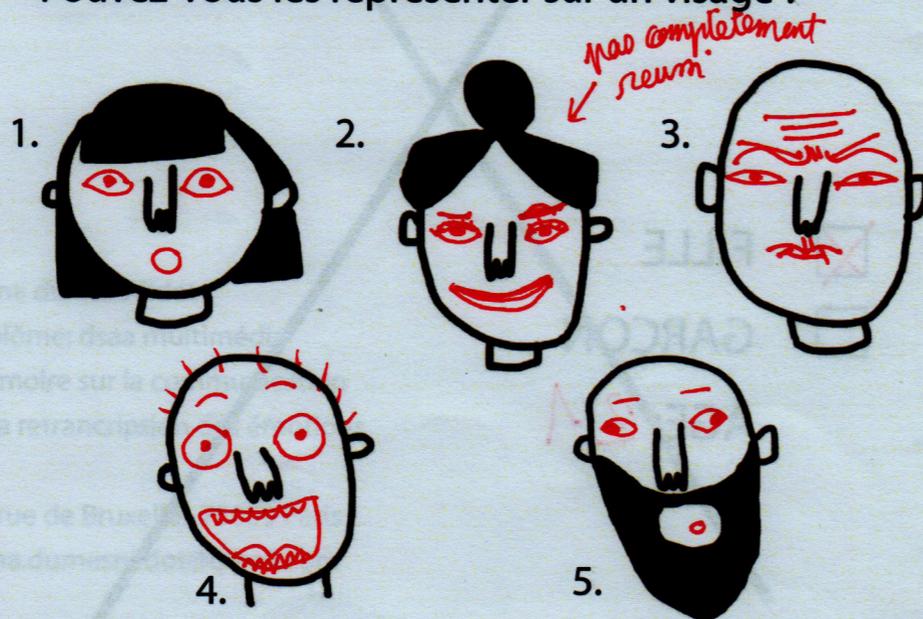
---



• Citez 5 émotions que vous connaissez:

1.
2.
3.
4.
5.

• Pouvez-vous les représenter sur un visage ?



• Pouvez vous les trier par ordre d'intensité?

SI OUI:

NON DÉSOLÉ:

- |   |   |                          |
|---|---|--------------------------|
| + | <input type="text" value="surprise"/>   | <input type="checkbox"/> |
|   | <input type="text" value="enrouement"/> |                          |
|   | <input type="text" value="excitation"/> |                          |
|   | <input type="text" value="désir"/>      |                          |
| - | <input type="text" value="confusion"/>  |                          |

• Pouvez-vous justifier la réponse précédente en quelques mots ?

je trouve que les émotions sont plus intenses lorsqu'elles sont soudaines et c'est pour ça que j'ai mis la surprise en premier



• Reliez les termes entre eux lorsque vous le pouvez: (plusieurs réponses possibles pour un seul mot)

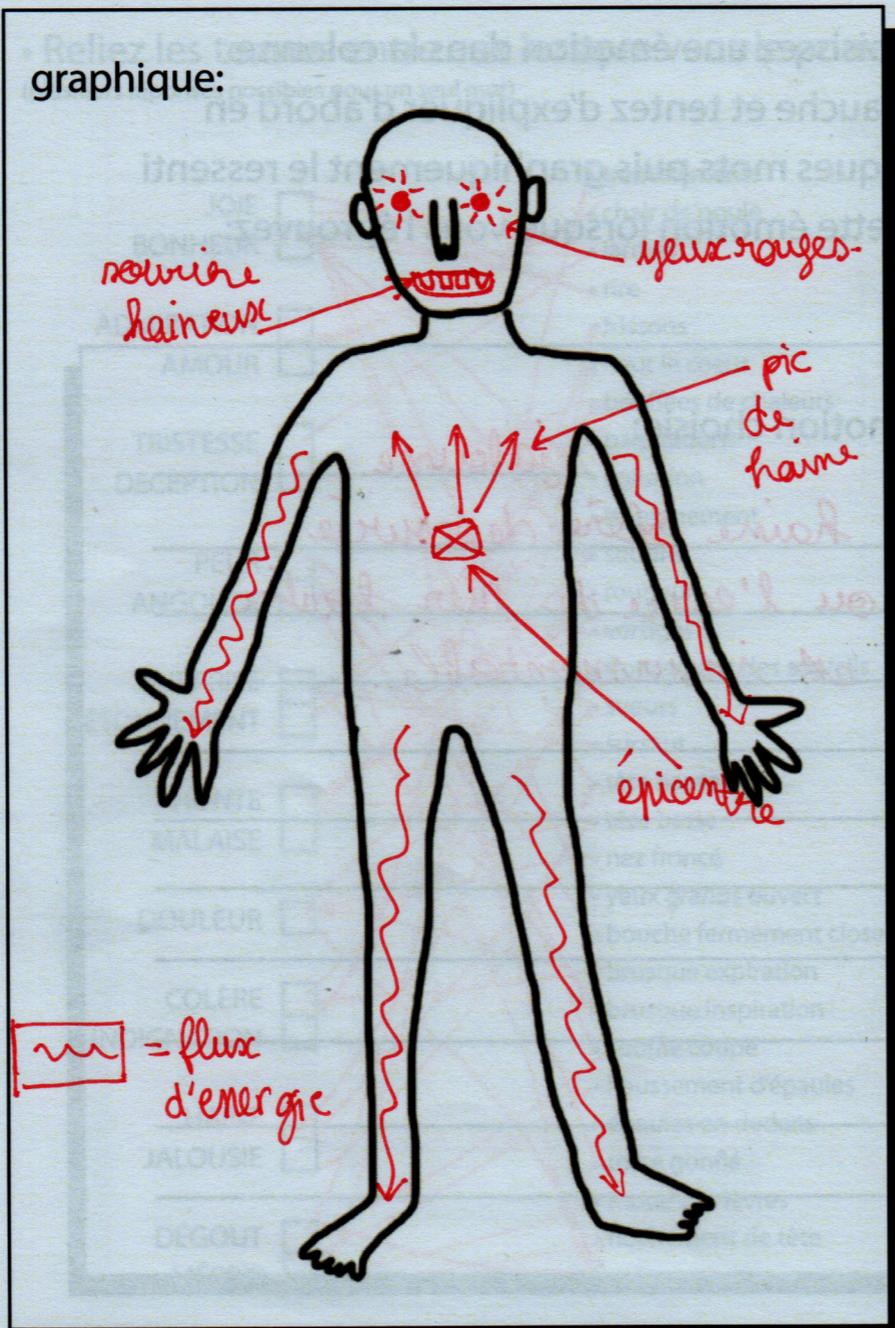
|   |                           |
|---|---------------------------|
| 1. JOIE <input type="checkbox"/>                  | • tremblements            |
| BONHEUR <input type="checkbox"/>                  | • chair de poule          |
| 2. ADMIRATION <input checked="" type="checkbox"/> | • larmes                  |
| AMOUR <input checked="" type="checkbox"/>         | • rire                    |
| 3. TRISTESSE <input checked="" type="checkbox"/>  | • frissons                |
| DECEPTION <input checked="" type="checkbox"/>     | • haut le coeur           |
| 4. PEUR <input checked="" type="checkbox"/>       | • bouffées de chaleur     |
| ANGOISSE <input checked="" type="checkbox"/>      | • palpitations            |
| 5. SURPRISE <input checked="" type="checkbox"/>   | • trépignement            |
| ÉTONNEMENT <input checked="" type="checkbox"/>    | • sourire                 |
| 6. HONTE <input checked="" type="checkbox"/>      | • rougeurs                |
| MALAISE <input checked="" type="checkbox"/>       | • vertiges                |
| 7. DOULEUR <input checked="" type="checkbox"/>    | • froncement des sourcils |
| 8. COLÈRE <input checked="" type="checkbox"/>     | • sueurs                  |
| INDIGNATION <input checked="" type="checkbox"/>   | • sursaut                 |
| 9. HAINE <input checked="" type="checkbox"/>      | • tête haute              |
| JALOUSIE <input checked="" type="checkbox"/>      | • tête basse              |
| 10. DÉGOUT <input checked="" type="checkbox"/>    | • nez froncé              |
| MÉPRIS <input checked="" type="checkbox"/>        | • yeux grands ouverts     |
|   | • bouche fermement close  |
|   | • brusque inspiration     |
|   | • souffle coupé           |
|   | • épaules en dedans       |
|   | • torse gonflé            |
|   | • moue des lèvres         |
|   | • hochement de tête       |
|   | • poings serrés           |

• Choisissez une émotion dans la colonne de gauche et tentez d'expliquer d'abord en quelques mots puis graphiquement le ressenti de cette émotion lorsque vous l'éprouvez:

émotion choisie:

JALOUSIE

c'est une émotion qui hait  
 mais que consciemment tu  
 pense trouver cela ridicule  
 elle est impulsive et  
 reactive. c'est plus de  
 l'instinct que du psychologue



*Jalousie*

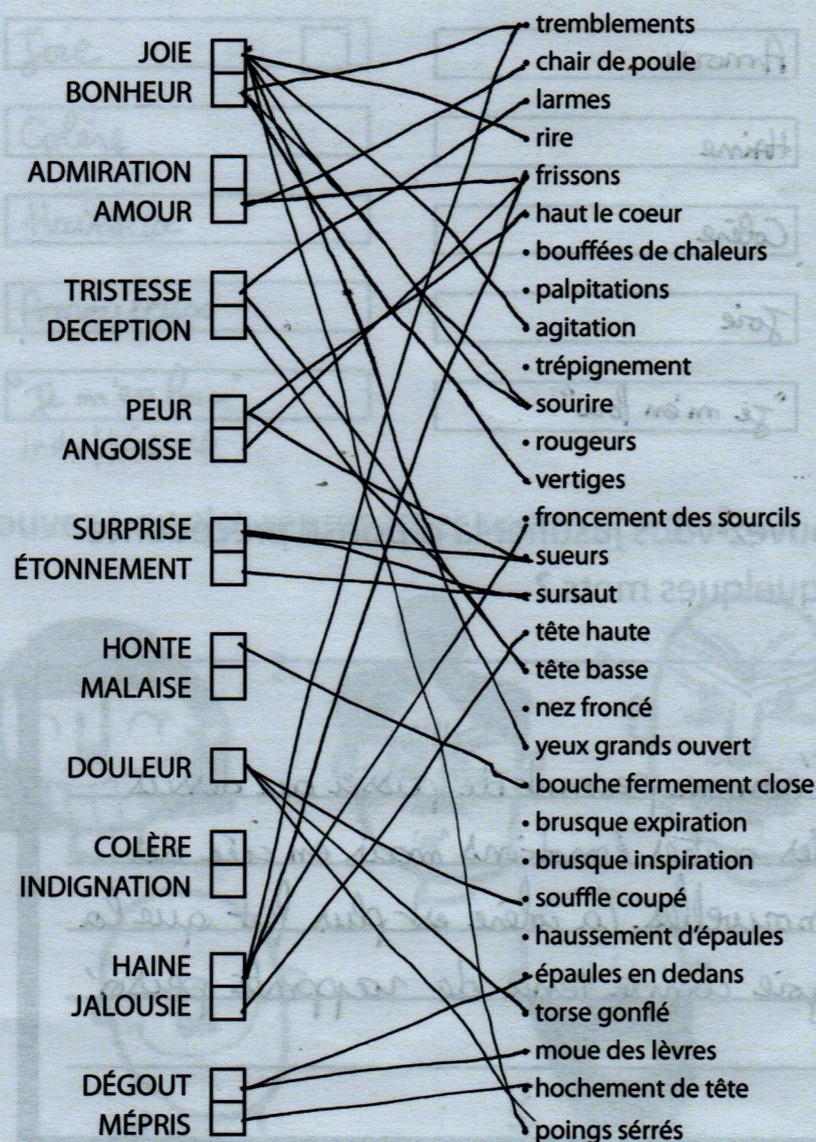
légende si nécessaire:

exemple:

ici, ça chatouille



• Reliez les termes entre eux lorsque vous le pouvez:  
(plusieurs réponses possibles pour un seul mot)



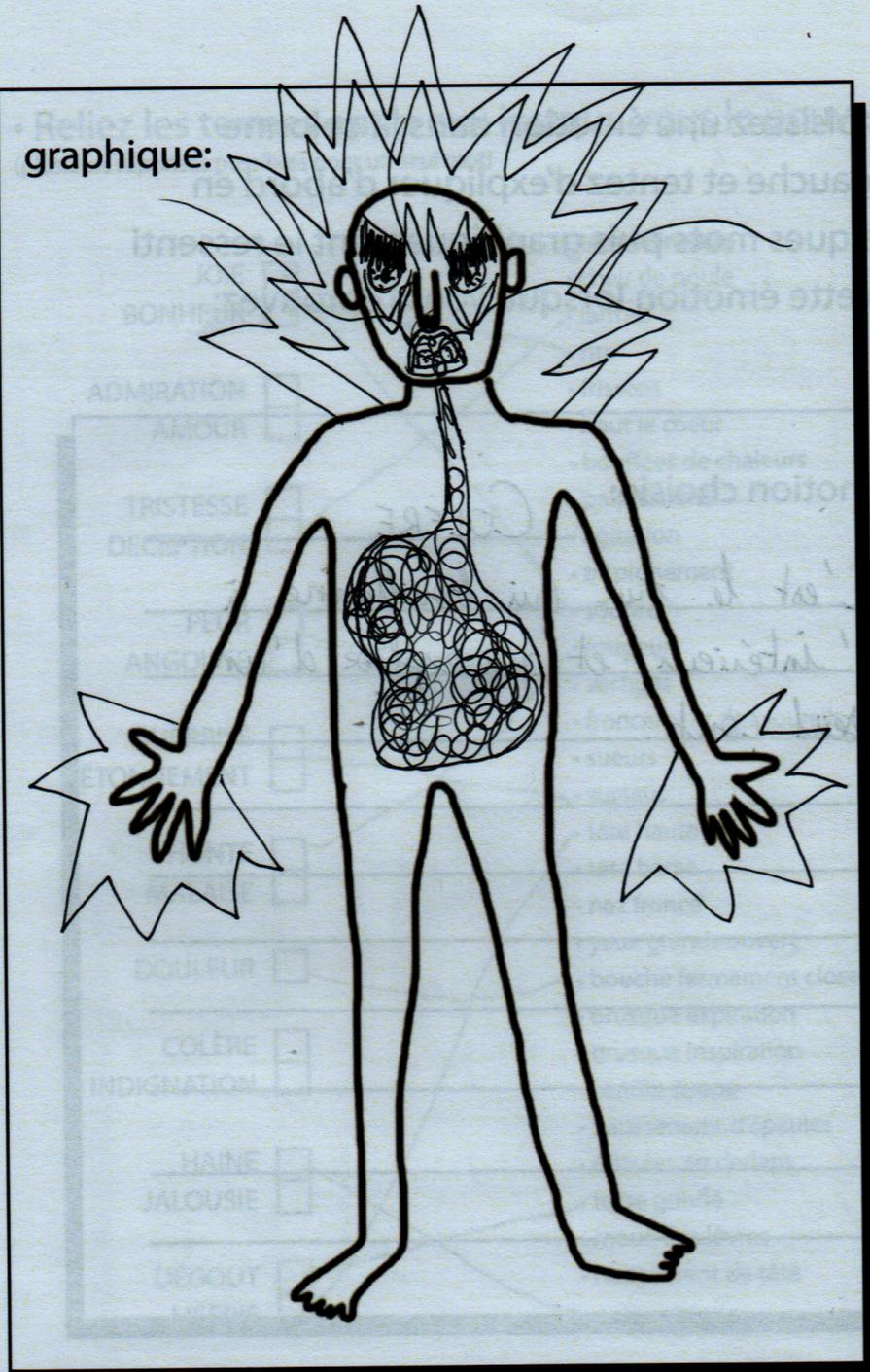
• Choisissez une émotion dans la colonne de gauche et tentez d'expliquer d'abord en quelques mots puis graphiquement le ressenti de cette émotion lorsque vous l'éprouvez:

émotion choisie: colère

C'est rare, j'essais de me contrôler  
mais lorsque je suis enervé je  
cris très fort, détruits psychologiquement  
l'autre, regarde dans  
les yeux sans quitter du regard,  
fait de très grands gestes. Je tremble  
et parle très vite en respirant vite,  
puis je ne dis plus rien sauf  
que je regarde toujours l'autre dans  
les yeux en attendant une réponse



graphique:



colère

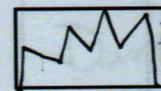
légende si nécessaire:



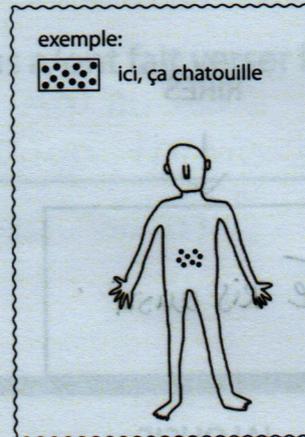
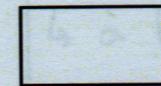
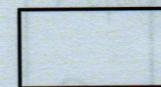
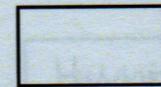
ça bouillonne

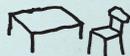


ça explose

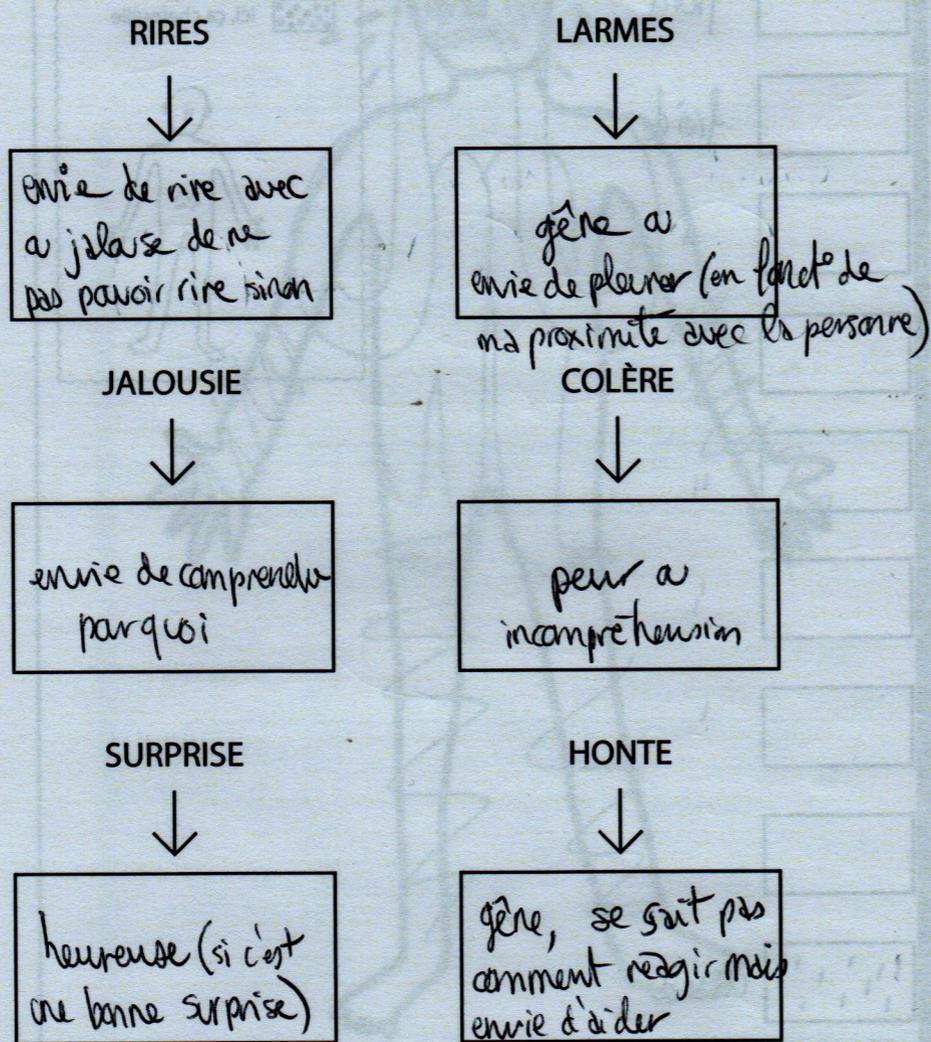


c'est tendu





- Que ressentez-vous / comment réagissez-vous face à quelqu'un se trouvant dans une situation de:



- Vous arrive-t-il de pleurer au cinéma?

OUI  NON  PARFOIS

- Quel est/sont le(s) film(s) qui vous a/ont fait verser le plus de larmes?

Énormément de films me font pleurer  
mais je ne m'en souviens jamais... (enfin surtout me  
mettant les larmes sur  
yeux)

- Pouvez-vous préciser une scène en particulier ?

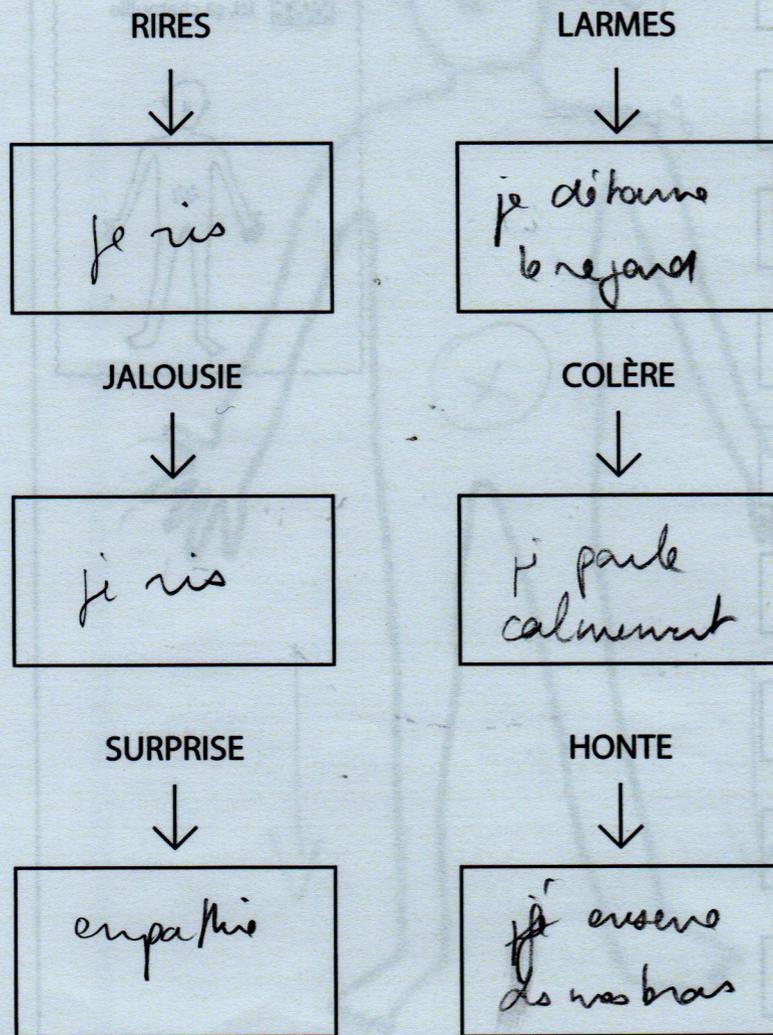
*(Faint handwritten notes and diagrams, possibly related to the 'EMOTION' section of the questionnaire)*

- Ces larmes sont-elles l'expression de la tristesse?

OUI  NON  Autre:



• Que ressentez-vous / comment réagissez-vous face à quelqu'un se trouvant dans une situation de:



• Vous arrive-t-il de pleurer au cinéma?

OUI  NON  PARFOIS

• Quel est/sont le(s) film(s) qui vous a/ont fait verser le plus de larmes?

① L'important, c'est d'aimer  
 ② le volen de bicyclette  
 ③ L'incoups

• Pouvez-vous préciser une scène en particulier ?

① le regard caméra de Dutoine  
 ② le lynchage du père devant son fils  
 ③ l'effacement de la voix de la mère de l'adulte par la bande magétique

• Ces larmes sont-elles l'expression de la tristesse?

OUI  NON  Autre: l'expression des peurs enfouies



• Pour vous c'est quoi une émotion ?

(Tout type de représentation est accepté: écrit, dessiné, schématique, métaphorique... du moment qu'elle vous semble adéquat pour exprimer votre idée du concept émotion).

C'est quelque chose de passager  
qu'on essaye souvent de cacher.  
Pourquoi? No sé. C'est peut-être  
que genre l'amour, c'est pas vraiment  
éphémère, et en même temps, ça l'est!  
Tout ça est bien étrange en fait.

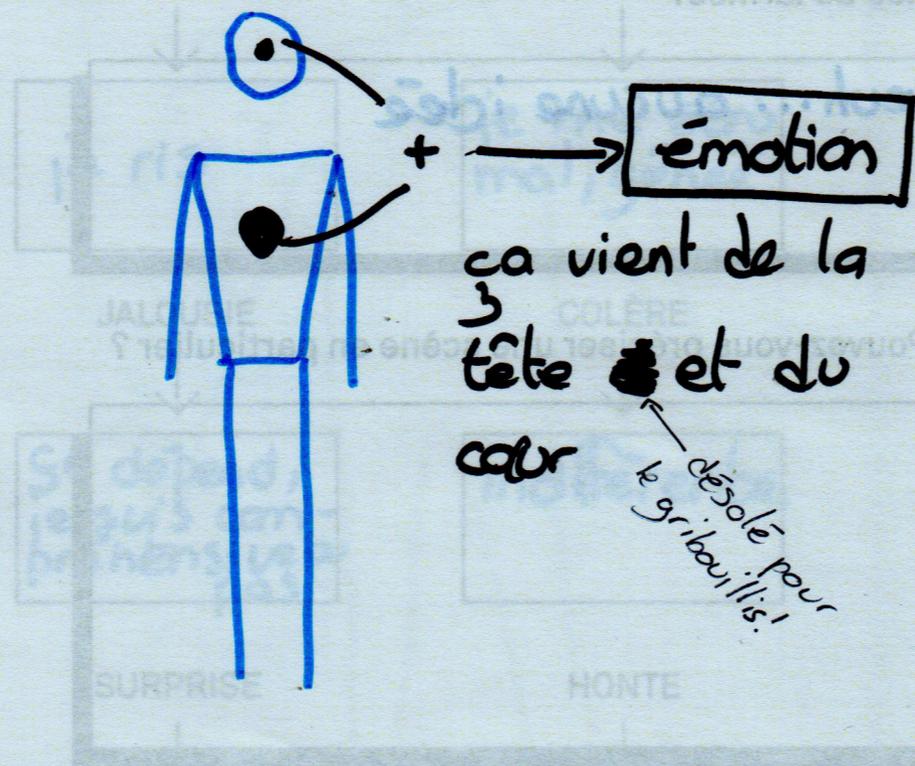
Mais moi, l'ennui je le place dans  
la catégorie émotion, pourtant  
certaines personnes s'ennuient toute  
leur life. Donc c'est quelque  
chose qui influe sur le corps, ~~mais~~  
en même temps en surface, et de

l'autre côté en profondeur.



• Pour vous, c'est quoi une émotion ?

(Toutes formes de représentations sont acceptées: écrites, dessinées, schématiques, métaphoriques... du moment qu'elles vous semblent adéquates.)



LA SÉQUENCE ÉMOTIONS

FILLE   
GARÇON   
ÂGE:

de bien! Good luck!



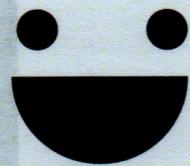
« QUELQUE PART AUTOUR DU PLEXUS SOLAIRE »

ANNEXES - BIBLIOGRAPHIE - FILMOGRAPHIE

• Pour vous, c'est quoi une émotion ?

(Toutes formes de représentations sont acceptées: écrites, dessinées,  
schématisées, métaphoriques... du moment qu'elles vous semblent adéquates.)

**MERCI !!!**



*Fiona du Mesnildot  
Diplôme: dsaa multimédia  
mémoire sur la communication et  
la retranscription des émotions*

*40 rue de Bruxelles 75009 Paris  
fiona.dumesnildot@gmail.com*



« QUELQUE PART AUTOUR DU PLEXUS SOLAIRE »

ANNEXES - BIBLIOGRAPHIE - FILMOGRAPHIE



BIBLIOGRAPHIE

FILMOGRAPHIE



## 1- QU'EST-CE QU'UNE ÉMOTION ?

### **Bibliographie**

#### Le problème de l'âme et du dualisme: autour de Descartes

Organisé par le Département de philosophie de l'Université de Tours et l'Association des amis du Musée Descartes, octobre 1989, Publication: Paris: J. Vrin, 1991. Collection: Bibliothèque d'histoire de la philosophie.

#### Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer

Lavater, Johann Gaspar (1741-1801); Publication: La Haye, 1781-1803.

#### L'art de connaître les hommes par la physiognomonie;

Lavater, Johann Gaspar (1741-1801) ; Publication : Paris, 1806-1809.

#### Les expressions des passions de l'âme

Le Brun, Charles (1619-1690); Représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de Monsieur Lebrun. Publication : Paris, GLM, 1956.

#### L'expression des émotions chez l'homme et les animaux

Darwin, Charles (1809-1882); Traduction de : The expression of the emotions in man and animals, A biographical sketch of an infant by Férault, Dominique. Collection: Rivages poche. Publication: Paris: Payot & Rivages, 2001.

#### Emotion in the human face, "Measuring facial movements with the Facial Action Coding System"

Ekman, Paul & Friesen, Wallace(1934); Collection: Studies in emotion and social interaction . Publication: Cambridge/ New York, University Press; Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, cop. 1982.

#### Mécanismes de la physiognomie humaine

titre original: "The Mechanism of human facial expression", Duchenne de Boulogne (1806-1875); Cambridge/ New York : Cambridge University Press, 1862-1990

#### L'homme criminel, étude anthropologique et psychiatrique

Cesare Lombroso (1835-1909) ; traduction Régnier et Bournet, Paris, Félix Alcan, 1887.

~

### **Filmographie**

#### "Les émotions"

Korichi, Mériam & Enthoven, Raphael, émission Philosophie du 14 avril 2010, Arte.

\*

## 2- EMOTIONS ET COMMUNICATION

### **Bibliographie**

#### Cours de linguistique générale

Saussure (de), Ferdinand (1857-1913) ; publié par Charles Bally et Albert Sechehaye; édition critique préparée par Tullio de Mauro. Publication: Paris: Payot, 1984.

#### Œuvres philosophiques de Descartes, « Traité des passions de l'âme »

Descartes, René (1596-1650) ; publiées d'après les textes originaux, avec notices, sommaires et éclaircissements, par Adolphe Garnier. Publication : Paris, L. Hachette, 1835.

#### Physionomie et gestes, « méthode pratique pour servir à l'expression des sentiments »

Giraudet, Alfred; Avec 34 planches hors texte, composées de 250 figure gravées en taille-douce d'après les dessins originaux de Gaston Le Doux. Publication : Paris, Ancienne maison Quantin, Librairies-Imprimeries réunies, 1895.

#### Comprendre les émotions. Perspectives cognitives et psycho-sociales

Paula M. Niedenthal, Silvia Krauth-Gruber, François Ric ; Collection: Psychologie, individus, groupes, culture. Publication: Editions Mardaga, 2009.

#### Problèmes de linguistique générale

Benveniste, Émile (1902-1976); Vol.1, Publication: Paris, Gallimard, 1993.

#### Les émotions dans les interactions

Plantin, Christian - Sous la direction de C. Plantin, M. Doury et V. Traverso; Collection: Éthologie et psychologie des communications. Publication: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

#### Journal of language and psychology, « Interpersonal expectations, expectancy, violations, and emotional communication », Burgoon, Judee K.; , 1993

#### Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle, « de la société et la conversation »

La Bruyère (de), Jean (1645-1696); Publication: Tours, Cattier, 1886.

#### « L'émotion et le discours », revue Protée, Théories et pratiques sémiotiques

Fontanille, Jacques; sous la responsabilité de Christiane Kègle., Vol.21: Sémiotique de l'affect, 1993.

#### Art rhétorique et art poétique

Aristote (384-322 av. J.-C.); traduction par Jean Voilquin & Jean Capelle. Publication: Paris, 1944.



Pensées

Pascal, Blaise (1623-1662); Introduction et notes par Des Granges, Charles Marc (1861-1944). Publication : Paris, Ed. Garnier, 1983.

Le langage et la vie

« Linguistique générale et stylistique, mécanisme de l'expressivité linguistique, langage transmis et langage acquis » Bally, Charles (1865-1947) ; Publication: Paris, impr. J. Dumoulin; Payot, 1926.

The pragmatics of affects, "Language has a heart"

Ochs, Einar & Schieffelin, Bambi; hors série de la revue Text 9:1, pp. 7-25, 1989.

\*

3- LES LARMES AU CINÉMA

**Bibliographie**

Le plaisir des larmes

Ouvrage coordonné par Carole Desbarat. Auteurs: Patrick Cérés, Carole Desbarats, Jean-Claude Guiguet, Frédéric Sabouraud. Édité par l'ACOR (Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche), 1997.

Histoire des larmes, XVIIIe-XIXe siècles

Vincent-Buffault, Anne; Collection : Petite bibliothèque Payot. Publication : Paris, Payot & Rivages, 2001

Comédien et distanciation

Rizzo, Eraldo Pêra; Traduction par Hélène Guerrier et Eraldo Pêra Rizzo. Collection: Univers Théâtral. Publication: Paris, Budapest, Kinshasa [etc.]: l'Hartmattan, 2006.

Método ou Locura (Méthode ou folie)

Lewis, Robert; traduction de Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro, Letras de arte, 1962, p.34.

Confession d'un acteur

Olivier, Laurence (1907-1989); titre original: *Confession of an actor*, traduction de Christine Durieux et Nicole Meotti. Publication : Paris, Buchet-Chastel, 1984.

« E.T. The extra-Terrestrial : From Concept to Classic. The illustrated story of the film and filmmakers »

Bouzerau, Laurent & Sunshine, Linda (éditeurs); Mathison Melissa (scénario). Newmarket Press, 2002.

La poétique d'Aristote

Traduction française avec des remarques par M. Dacier. Publication: Amsterdam, 1692.

~

**Filmographie**

E.T. l'extra-terrestre

Spielberg, Steven (1946); titre original: *E.T. the extra-terrestrial*, avec Henry Thomas, Drew Barrymore et Robert MacNaughton. Musique original de John Williams. Date de sortie : décembre 1982.

Vivre sa vie, film en douze tableaux

Godard, Jean-luc (1930); avec Anna Karina. Date de sortie: 1962.

La passion de Janne d'Arc

Dreyer, Carl Theodor (1889-1968); avec Falconetti. Date de sortie: septembre 1928.

Tears of Henry Thomas

Vidéo making-off : Audition de l'acteur Henry Thomas, 9 ans, pour le rôle d'Elliot, 1982 : <http://www.youtube.com/watch?v=HzUZheS7cXY>

A.I. Intelligence artificielle

Spielberg, Steven (1946), titre original: *A.I., Artificial Intelligence*, avec Haley Joel Osment. Date de sortie : octobre 2001.

Le sixième sens

Night Shyamalan; titre original: *The Sixth Sens*, avec Haley Joel Osment. Date de sortie: janvier 2000.

The Evolution and Creation of E.T.

Bouzerau, Laurent; a special feature on the *E.T.* Special Edition DVD released by Universal to mark the 2002 director's cut release.

Sur la route de Madison

Eastwood, Clint (1930); titre original: *The bridge of Madison country*, avec Clint Eastwood et Meryl Streep. Date de sortie: septembre 1995.

Chantons sous la pluie

Kelly, Gene & Donen, Stanley; titre original: *Singin' in the rain*, avec Jean Hagen, Gene Kelly et Debbie Reynolds. Date de sortie : Septembre 1953.

Allemagne année zéro

Rossellini, Roberto (1906-1977); titre original: *Germania anno zéro*. Date de sortie : décembre 1999.



« *Watching E.T. for the first time* » :

[http://www.dailymotion.com/video/xlsetz\\_gemma-watching-e-t-for-the-first-time\\_people](http://www.dailymotion.com/video/xlsetz_gemma-watching-e-t-for-the-first-time_people)

« *John Williams creating the score for E.T.* » :

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=Hh4zxv7gYkY](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=Hh4zxv7gYkY)

*Collaboration du 7ème Art*, épisode 1 diffusé sur TMC, 2011 :

<http://www.youtube.com/watch?v=d-gxaXb-mOc>

*Sueurs froides*

Hitchcock, Alfred (1899-1980); titre original: *Vertigo*, avec Kim Novak et James Stewart. Musique original de Bernard Herrmann. Date de sortie: 1958.

Lettre de Kim Novak, « *Variety magazine* », 10 Janvier 2012

<http://www.foxnews.com/entertainment/2012/01/10/raw-data-kim-novaks-full-page-ad-against-artist-in-variety-magazine/4-> *La petite laine des grandes émotions*

*Ordet*

Dreyer, Carl Theodor (1889-1968); Date de sortie: 1955.

\*

#### 4- LA PETITE LAINE DES GRANDES ÉMOTIONS

##### ***Bibliographie***

« *Socio-psychologie du vêtement* »,

Actes du Colloque *Créer et produire des formes textiles*, L'Hermès, 1990

« *Ce que la mode dit de la société* »

Jouet J.; *Société magazine*, n°15, pp 13-16, juin 1991.

*Le vêtement de travail, une deuxième peau*

Francequin G., Editions Erès, Ramonville Saint-Agne, 2008.

\*

---

POPULAIRE, AXEL ANDRÉ , 2011

SABON, JAN TISCHICHOLD, 1964  
roman, SMALL CAPS & OLD STYLE FIGURES, *italic*, **bold**

Imprimé sur papier *Trophée Clairefontaine*: « *couleurs pastel assorties* », ref.1703, A4 80g/m<sup>2</sup>.

Conception graphique & édition: Fiona du Mesnildot  
Achévé d'imprimé en Mai 2013, Paris

BIM BOUM  


*« Quand, pour la première fois à Cannes, j'ai entendu la salle pleine onduler de rires, et rire encore, et cela jusqu'à la fin, j'en étais profondément troublée mais aussi ravie. J'ai réalisé que c'était cela, l'émotion, passer du rire aux larmes et des larmes au rire. [...] Ça se passe quelque part autour du plexus solaire... »*

Christine Pascal à propos de son film *Le petit Prince à dit*, 1992

---

CHAQUE ÉVÉNEMENT, qu'il soit tragique, heureux ou anodin, infime ou historique, est porteur de son lot d'émotions. Un son, une image, une odeur, un mot suffisent parfois à les faire surgir. Nous pouvons les ressentir, les observer, les partager, les exprimer ou même les provoquer.

À la fois contagieuses et personnelles, codifiées et spontanées, les émotions semblent faites de paradoxes. Elles rythment notre vie et pourtant nous les connaissons sans vraiment les comprendre. Bien qu'elles relèvent de l'expérience la plus commune, la plus universelle, il est souvent difficile de leur attribuer une définition, de leur associer des mots.

