

# LE STYLE DES GESTES

CORPORÉITÉ ET KINÉSIE DANS LE RÉCIT LITTÉRAIRE







GUILLEMETTE BOLENS

LE STYLE DES GESTES  
CORPORÉITÉ ET KINÉSIE DANS LE RÉCIT LITTÉRAIRE

Publié avec l'appui du / de la :

- Fonds national suisse de la recherche scientifique,
- Société Académique de Genève.

Que chacun trouve ici l'expression de nos vifs remerciements.

Les Éditions BHMS publient deux séries :

- Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé ;
- Sources en perspective.

Direction :

Vincent Barras, Jacques Gasser et Brigitte Maire

Rédaction :

Brigitte Maire

Institut universitaire d'histoire de la médecine et de la santé publique  
(CHUV & Faculté de biologie et de médecine de l'Université de Lausanne),  
1, ch. des Falaises, CH-1005 Lausanne  
email : bhms@chuv.ch site internet : www.chuv.ch / iuhmsp / ihm\_bhms

Les Éditions BHMS portent le label  **anthropos** décerné par l'Université de Lausanne

Couverture, détails de la reproduction ci-contre : Jean Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), *L'Enfant au Toton*. Auguste Gabriel Godefroy (1728-1813), huile sur toile. Dim. : haut. 0.670 m. x long. 0.760 m., © Paris, musée du Louvre, Fonds : peintures, inv. n° RF 1705, cote cliché : 88-001875 ; crédit photographique : © RMN - Jean Schormans

Graphisme de couverture : François Meyer de Stadelhofen

Maquette et mise en pages : Brigitte Maire

Photo de la quatrième de couverture : R. Jeanneret

Relecture du présent volume : Vincent Barras, Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Brigitte Maire ; avec la collaboration de Valérie L'Étoffé

© 2008 Éditions BHMS

ISBN 978-2-9700536-7-5

ISSN 1424-5388

Imprimé en Suisse sur les presses de l'imprimerie Chabloz SA à Lausanne  
(www.imprimeriechabloz.ch)



Jean Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), *L'Enfant au Toton*. Auguste Gabriel Godefroy (1728-1813)  
© Paris, musée du Louvre ; © RMN - Jean Schormans





## SOMMAIRE

Préface d'Alain Berthoz .....	XI
Remerciements .....	XIII

---

INTRODUCTION	1
--------------	---

---

Savoir corporel et intelligence kinésique .....	1
Comprendre une action et exploiter les simulations perceptives .....	9
Schéma corporel, image corporelle et style kinésique .....	12
Narratologie corporelle et style des gestes en littérature .....	17
Tropes kinésiques et verbes d'action .....	26
Le corps social .....	27

---

1. LE CORPS EN LITTÉRATURE	35
----------------------------	----

---

Morcellement textuel et gestes de contact dans <i>Ulysses</i> de James Joyce .....	35
De l'artiste édenté à la guimbarde .....	37
Transmission de cicatrices .....	43

---

2. TROPES KINÉSQUES ET VERBES D'ACTION	49
--	----

---

Le poids de l'âme .....	51
Le visage de Jonas .....	55
Arthur, roi allaitant .....	69

3. VERGOGNE ET BLESSURE SOCIALE DANS LA LÉGENDE DE LUCRÈCE	77
<hr/>	
Ovide et Tite-Live: Décence et réputation .....	81
Augustin, Chaucer et Gower: Les recoins de la conscience .....	85
Shakespeare: Comment jouer son propre rôle? .....	91
<hr/>	
4. LA FACE ET LES AMBIGUÏTÉS DE L'EXPLOIT: <i>SIR GAWAIN AND THE GREEN KNIGHT</i>	97
<hr/>	
Désir de maîtrise kinésique et discursive .....	99
Gawain au lit: Performance identitaire .....	103
Chasses et décapitations .....	109
« Vérités » sociales .....	114
Crispations musculaires et cohésion sociale .....	120
<hr/>	
CONCLUSION	129
<hr/>	
Jacques Tati, génie kinésique .....	131
~	
Bibliographie .....	139

## PRÉFACE

Nous sortons d'un siècle qui a cherché à dissocier l'esprit du corps, la raison de l'émotion, l'imagination de l'intuition. Un formalisme étroit a tenté de substituer des concepts abstraits aux réalités du vécu. Les idéologies politiques, d'un bord à l'autre, ont perdu trace des véritables fondements des motifs de l'individu. Malgré la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme qui donnait à l'individu une possibilité d'agir sur les états, des crimes collectifs ont été commis au nom d'illusoires, et parfois généreuses, intentions issues d'une rhétorique qui finissait par n'avoir comme objectif qu'elle-même. Une culture du verbe a dominé sur une culture de l'acte, au sens profond de ce concept avec ce qu'il contient d'intentions, de mémoire du passé et de projets d'avenir, d'implication de l'individu entier dans son environnement en fonction de son *Umwelt*.

Pourquoi commencer une préface sur le livre de Guillemette Bolens par ces considérations qui semblent n'avoir aucun rapport avec le titre du livre *Le style des gestes ?* Parce que le sous-titre, qu'elle a ajouté pour que l'on comprenne l'objectif du livre : *Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, révèle ce qui est l'apport majeur et profond du livre. Il est placé ici comme un guide au début d'un labyrinthe, pour nous prévenir que ce livre dépasse de beaucoup un simple exercice tentant de parler du corps, comme le font tant d'ouvrages aujourd'hui. Il nous prévient que l'enjeu est une analyse nouvelle de la création littéraire et même artistique (puisqu'on est invité d'abord à examiner un tableau de Chardin à propos duquel les relations entre la toupie, le regard, la posture et le support sont si merveilleusement décrits).

L'intention de l'auteur est clairement explicitée : « Ce qui m'intéresse plus particulièrement sont les mouvements et les événements kinésiques narrés dans les récits littéraires, qui mettent en œuvre de manière inextricable la relation du mental et du corporel et celle du littéral et du symbolique » (p. 53).

Elle distingue « kinesthésie » et « kinésie ». La première notion correspond, pour le physiologiste que je suis, aux mécanismes sensori-moteurs qui régulent nos mouvements, en incluant les propriétés de projection, d'anticipation de relation entre l'aspect global (le schéma corporel, par exemple) et automatique, ainsi que la perception, qui est également action simulée.

La deuxième, la « kinésie », est ici objet de recherche, sa définition est donnée : « L'analyse kinésique en littérature consiste à observer les moyens exacts choisis dans l'œuvre pour communiquer en faisant référence au mouvement corporel et en générant des simulations perceptives chez le destinataire du texte » (p. 19).

Autrement dit, l'auteur se rapproche d'un mouvement moderne des sciences de la cognition qui lie perception et action, mémoire et anticipation et qui, dans la lignée d'Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, et même de Henri Bergson (en dénonçant toutefois son dualisme), tente de construire une nouvelle synthèse de ce qui, comme je l'ai dit au début de cette préface, a été dissocié. Le concept de « kinésie » est ici utilisé pour en faire un outil d'analyse littéraire de l'importance du corps en acte au plus haut niveau de la pensée créatrice. Ses références à Emmanuel Lévinas montrent aussi l'inspiration profondément philosophique du livre. Il faut saluer cette réflexion qui, elle aussi, est importante car aujourd'hui de jeunes philosophes, fatigués de ne faire que de l'histoire de la philosophie, viennent travailler avec nos laboratoires de neurosciences, de psychologie, pour construire une nouvelle philosophie de la perception et de l'action. Ce livre sera, pour eux, une source remarquable de réflexions.

Un esprit chagrin pourrait être choqué par la multiplicité des sujets abordés et leur examen approfondi, depuis *Ulysses* de James Joyce en passant par les références à l'expression médiévale du geste, si fondamentale et trop oubliée, jusqu'à la Lucrèce de William Shakespeare, et même la posture de l'extravagant personnage de Monsieur Hulot en face de la guimauve dans le film de Jacques Tati ! Cet éclectisme est, à mon avis, nécessaire à l'objectif de Guillemette Bolens, car il permet de montrer l'universalité de la « corporéité et de la kinésie dans le récit littéraire ». Il est nécessaire pour que l'analyse dépasse le simple constat, qui serait trivial, de l'importance de l'action dans le récit, pour donner corps au concept « d'intelligence kinésique », par contraste avec la notion dominante aujourd'hui qui veut que l'intelligence soit seulement rationnelle. C'est un combat semblable que mène, dans son domaine, le Prix Nobel de physique Georges Charpak, qui a créé *Hands on*, pédagogie de la physique basée sur l'expérience vécue avec une idée qui dépasse complètement la vieille notion de « travaux pratiques ». Il ne s'agit en effet pas de créer une « pratique » mais une véritable « intelligence kinesthésique » des concepts les plus théoriques de la physique au sens du livre de Guillemette Bolens.

Depuis cinquante ans, on s'acharne à créer dans tous les domaines un monde abstrait, virtuel dans lequel naviguent philosophes, financiers, critiques littéraires et artistiques, artistes eux-mêmes et, souvent, pédagogues. Le virtuel a remplacé le réel. Il faut donc retrouver les fondements du dialogue possible entre l'homme, la femme, l'enfant, et le monde. Il faut refonder les relations avec autrui et l'émotion partagée, comprendre l'empathie et promouvoir la tolérance. Au-delà de l'exercice académique rigoureux auquel il nous invite, c'est bien ce défi, qui intéressera un large public, que nous lance ce livre passionnant.

Alain Berthoz

Professeur au Collège de France

Membre de l'Académie des Sciences

## REMERCIEMENTS

J'ai découvert la littérature médiévale anglaise grâce à Paul Taylor, les œuvres de James Joyce grâce à Gregory Polletta, et celles de William Shakespeare grâce à Richard Waswo. Je ne les en remercierai jamais assez.

Je souhaite également exprimer ma gratitude à mes collègues David Spurr, Deborah Madsen, Lukas Erne, Martin Leer et Eric Haeberli pour les échanges professionnels et amicaux qui rendent notre département si agréable, et à Ioana Balgradean, Petya Ivanova, Christophe Rose et Lucy Perry pour nos nombreuses et stimulantes discussions.

Toute ma reconnaissance va à Margaret Bridges et Francesco Panese pour leurs précieux conseils et leur soutien, et à Damien Boquet pour m'avoir fait découvrir le concept de *verecundia*.

Je tiens à remercier tout particulièrement Vincent Barras pour sa confiance, sa générosité et ses commentaires qui ont été indispensables à l'écriture de ce livre, ainsi que Brigitte Maire, une éditrice incomparable d'efficacité, d'humour et de tolérance face à mes sempiternelles modifications.

Merci à Martine Hennard Dutheil de la Rochère pour ses remarques et pour m'avoir lancée sur le projet qui a abouti à ce livre.

Enfin, mille fois merci à Alain Berthoz pour une préface si belle et à Bérangère Thirioux pour des échanges passionnants.

À toute ma famille, locale et internationale, j'exprime ma vive affection. Et pour Renaud et Aurélie, les mots me manquent.



## INTRODUCTION

[...] son visage, l'expressif en autrui (et tout le corps humain est, en ce sens, plus ou moins, visage) [...]

Emmanuel Lévinas<sup>1</sup>

### SAVOIR CORPOREL ET INTELLIGENCE KINÉSIQUE

Quel est le savoir qui nous permet de comprendre le sourire que Marcel Proust décrit ainsi?: « À peine arrivions-nous dans l'obscur antichambre de ma tante que nous apercevions dans l'ombre, sous les tuyaux d'un bonnet éblouissant, raide et fragile comme s'il avait été de sucre filé, les remous concentriques d'un sourire de reconnaissance anticipé. C'était Françoise [...] »<sup>2</sup>. La phrase « les remous concentriques d'un sourire de reconnaissance anticipé » possède une force évocatrice considérable, tout en échappant à l'illusion d'une représentation clairement cernable. L'expérience de son sens repose sur ce qu'Ellen Spolsky appelle l'intelligence kinésique, c'est-à-dire la faculté de sémantiser et de comprendre les mouvements corporels, les postures, les gestes et les expressions faciales<sup>3</sup>. Mon objectif est d'explorer les moyens offerts par cette sorte d'intelligence en littérature, à travers l'analyse de mouvements corporels narrativisés dans des œuvres qui exploitent les possibilités du savoir kinésique.

La kinésie et la kinesthésie sont au croisement des paramètres neurophysiologiques et socioculturels engagés dans l'interaction humaine. J'entends par kinésie la perception motrice et par kinesthésie la sensation motrice. Alain Berthoz définit la kinesthésie comme « l'ensemble des informations données par les propriocepteurs

---

1 Lévinas 1982, p. 94.

2 Proust, *Du Côté de chez Swann: Combray* 1987, p. 52.

3 Spolsky 1996, p. 157-180.

musculaires articulaires et les commandes motrices de locomotion<sup>4</sup> ». Je ne sépare pas dans la kinesthésie le mouvement volontaire du mouvement involontaire. En effet, la sensation motrice d'un tressaillement de tout le corps ou d'un réajustement réflexe de la position pour éviter une chute est aussi déterminante pour l'expérience et le savoir kinesthésiques qu'un geste délibéré, comme celui de tendre la main dans l'intention de saisir un objet. Pour ce qui est de la kinésie, je désigne par ce terme la perception chez autrui ou soi-même de mouvements en fonction de paramètres visuomoteurs, traduits en des données telles que l'amplitude, l'extension, ou la vitesse d'un geste, les forces variables qui s'y associent, ainsi que les changements d'orientation des parties du corps entre elles, tels que la modification de l'angle qui sépare le bras du torse au niveau de l'aisselle, ou les variations du degré d'inclinaison ou de torsion de la tête par rapport au cou et du cou par rapport au torse.

Ainsi, il existe une différence kinésique perceptible et signifiante entre, d'une part, Henri VIII peint par Hans Holbein le Jeune (1540)<sup>5</sup>, faisant face au spectateur, son coude formant un angle saillant à droite de son torse qui sature l'espace, une main broyant sa paire de gants, l'autre se fermant sur une dague, et, d'autre part, Charles I<sup>er</sup> peint par Anthony Van Dyck (1635)<sup>6</sup>, tournant latéralement la tête pour regarder le spectateur de biais et à distance, projetant un coude en direction de ce dernier, et tenant seulement par le pouce et sur une paume ouverte une paire de gants pendant sur le haut de sa cuisse<sup>7</sup>. L'analyse kinésique de ces deux portraits implique l'utilisation d'une mémoire visuomotrice, kinesthésique et proprioceptive, qui permette de sémantiser et de différencier des postures pourtant basées sur les mêmes tropes picturaux de la main à la hanche, de la main tenant une paire de gants, et du regard tourné vers le spectateur. Les deux portraits montrent un roi dans une posture qui, au 16<sup>e</sup> et particulièrement au 17<sup>e</sup> siècles, est associée au pouvoir. Mais le style kinésique distinctif de chacun des deux personnages teinte différemment la qualité expressive de leur geste en raison de leur orientation spatiale et du degré de tension de leurs membres. Par cet exemple, il apparaît que la kinésie s'alimente du savoir kinesthésique, mais que l'un n'est pas strictement assimilable à l'autre. La sensation kinesthésique est exclusivement propre à la personne qui la ressent. La perception kinésique, en revanche, concerne des éléments communicables. Deux personnes observant le même geste sont susceptibles d'échanger sur les paramètres qui le constituent et le sens qu'elles lui attribuent, se rejoignant ainsi dans leurs interprétations. Reste que leur perception respective est fondée sur leur savoir corporel et leur mémoire kinesthésique personnelle. La perception kinésique communicable de la tension variable des gestes de Henri VIII et de Charles I<sup>er</sup> est liée à la mémoire kinesthésique non communicable du spectateur.

4 Berthoz 1997, p. 130, sur la proprioception, voir p. 32-38. Voir également Harrigan 2005, p. 137-198. L'un des pionniers de l'analyse kinésique est Birdwhistell 1970. Sur le rapport entre kinesthésie et proprioception, voir Roll *et al.* 1990, p. 549-566.

5 L'œuvre se trouve à Rome, à la Galleria Nazionale d'Arte Antica.

6 Le tableau de *Charles I<sup>er</sup> à la chasse* se trouve à Paris, au musée du Louvre.

7 Pour une analyse de ces œuvres, voir Bolens, « *Arms Akimbo: Kinesic Analysis in Visual and Verbal Art* », à paraître.



Berthoz a montré que la perception est « exploration active<sup>8</sup> ». Elle est anticipatrice et prédictive, et elle repose sur différents types de mémoire, dont la mémoire motrice<sup>9</sup>. « La mémoire sert d'abord à prédire les conséquences de l'action future en évoquant celle de l'action passée », et ceci concerne également « les propriétés géométriques, cinématiques et dynamiques des mouvements naturels<sup>10</sup> ». Cette mémoire motrice est sollicitée à la vue du portrait d'Auguste Gabriel Godefroy par Jean Baptiste Siméon Chardin (1737-1738)<sup>11</sup>. L'enfant regarde une toupie tourner sur une table, et sa main, qui a donné son impulsion au jouet, repose non loin. Les doigts de cette main continuent de former le geste par lequel le garçon a imparti un mouvement de rotation à la toupie. Le spectateur comprend le tableau en exploitant sa mémoire motrice, par laquelle il infère la relation kinésique et kinesthésique qui lie la main de l'enfant à la toupie. Ceci est vrai si le spectateur *sait* corporellement ce que le geste de lancer une toupie signifie. Et c'est par son intelligence kinésique qu'il saisit alors la finesse de ce geste – un geste terminé qui se prolonge pourtant dans la célérité imaginée de la toupie, dans la concentration sereine de l'enfant, et dans la sensibilité kinesthésique du spectateur.

Le regard du spectateur est attiré d'abord par le visage de l'enfant, comme la tête est l'espace le plus largement lumineux de l'œuvre. Puis, au centre de cet espace lumineux, le regard de l'enfant organise le sens du tableau en ce qu'il oriente le trajet oculaire du spectateur. En effet, ce dernier lit l'action du tableau par un trajet qui va du regard de l'enfant à la toupie en passant par la main. La compréhension de l'image se fait alors par l'inférence d'une relation entre la toupie et la main, fondée sur la position de celle-ci et sur l'interprétation du regard de l'enfant. Le spectateur projette sur ce regard une intention, laquelle est au passé (l'enfant a voulu faire tourner la toupie et a réalisé son intention). Et il fait également l'hypothèse anticipatrice que l'enfant anticipe lui-même le ralentissement et la chute du jouet, avec l'intention supplémentaire de renouveler son geste avec telle nuance dynamique dans la mise en acte de l'impulsion motrice qu'il impartira de nouveau à la toupie.

Le chef-d'œuvre de Chardin paraît suspendu dans l'instant parce qu'il donne lieu à cet acte perceptif à travers lequel le spectateur utilise son savoir kinésique et sa mémoire kinesthésique de façon projective et anticipatrice. Car nous savons qu'une toupie tient dans un équilibre momentané qui paraît presque immobile tant il est

8 Berthoz 1997, p. 179.

9 Voir Berthoz 1997, chap. 5 : « Une mémoire pour prédire », p. 125-147, ainsi que les p. 189 et 271.

10 Berthoz 1997, p. 125. Sur la mémoire motrice et kinesthésique dans le cas du déplacement spatial, voir également Berthoz 2003, p. 101-129, et en particulier p. 116 : « Par mémoire topokinesthésique, nous voulons dire une mémoire du mouvement construite pendant la navigation et associée à une série d'événements ou de repères visuels. Il s'agit d'une mémoire motrice particulière qui met en relation des actions dans l'environnement et des indices sensibles, des configurations d'indices. » Il s'agit d'un « script rétroactif des relations entre le corps et le monde environnant. C'est une mémoire hautement cognitive qui ne peut pas se réduire aux informations des sens ».

11 Ce tableau fut exposé au Salon de 1738 sous le titre *Le Portrait de M. Godefroy, joaillier, appliqué à voir tourner un Toton*. Sa gravure, faite en 1742, porte le titre *Le Toton* et une copie vendue en 1745 s'intitule *Un jeune écolier qui joue au toton*. L'article de Herbert 2001, p. 251-274, présente l'intérêt d'affranchir les œuvres de Chardin de certaines lectures allégorisantes.

rapide. Par ce savoir et cette perception active, nous participons au suspense que constitue l'événement du mouvement – son initiation, son déroulement et sa fin –, événement fondamental mis en acte par un jouet d'enfant.

Mais aussi, le geste de préhension fine qui continue d'être manifeste dans la main droite posée sur la table peut être relié, par deux inférences supplémentaires, à la plume plantée dans un encrier placé sur un livre, d'une part, et, d'autre part, au porte-mine de sanguine émergeant d'un tiroir légèrement ouvert dans notre direction. Le geste de l'enfant s'associe mentalement, par la participation perceptive et cognitive du spectateur, à l'acte potentiel d'écriture, ainsi qu'au mouvement possible d'un tracé pictural, nécessitant le même positionnement dynamique des doigts. Le rapprochement du pouce et de l'index, si caractéristique de l'humain, s'ouvre ici sur la possibilité des trois gestes créateurs du mouvement, de l'écriture et du dessin. Enfin, tout comme les pivotements de la toupie suggèrent une stabilité en suspens, une feuille enroulée tient en équilibre instable derrière l'encrier, et le porte-mine retient sa pointe de sanguine dans le vide. Il apparaît ainsi que la représentation picturale de cette œuvre concerne la *possibilité* du geste créatif et du mouvement (telle une chute) qui, pour n'entamer en rien la force du possible, ouvre la représentation sur une dynamique qui opère entre l'œuvre et sa perception par le spectateur. Sans l'intelligence kinésique de celui qui regarde, la toupie ne tourne pas et l'image reste lettre morte. Cette condition marque le style kinésique de cette œuvre magistrale, un style qui met en lumière l'investissement interprétatif nécessaire du spectateur.

Un domaine de recherche en forte expansion actuellement en neurosciences, sciences cognitives, psychologie, médecine, physiologie, philosophie, et linguistique concerne la perception et la compréhension des actions<sup>12</sup>. Les résultats obtenus depuis plus d'une décennie mettent en évidence que la cognition s'inscrit de près ou de loin dans la corporéité. Une collaboration dynamique et adaptative entre systèmes sensorimoteurs et systèmes conceptuels serait la condition de la pensée<sup>13</sup>. Un nombre croissant de publications scientifiques attestent de perspectives nouvelles concernant le rapport étroit qui unit le cognitif et le corporel. Raymond Gibbs passe en revue ces perspectives qui démontrent « d'une myriade de façons que l'activité corporelle est centrale pour la vie mentale<sup>14</sup> ». « Le cerveau ne travaille pas isolément, mais fait partie d'un tout organique qui inclut le système nerveux et les sensations kinesthésiques du corps en action<sup>15</sup>. »

12 Voir Jeannerod 2007.

13 Voir Pecher & Zwann (éd.) 2006; Barsalou 2008, p. 1-21; Wilson 2002, p. 625-636; Gallagher 2005. L'approche interdisciplinaire de Gallagher, qui allie philosophie, neurosciences et psychologie expérimentale, lui permet de conclure son livre avec ces mots, p. 247 : « I hope that I have furthered the realization that nothing about human experience remains untouched by human embodiment: from the basic perceptual and emotional processes that are already at work in infancy, to a sophisticated interaction with other people; from the acquisition and creative use of language, to higher cognitive faculties involving judgment and metaphor; from the exercise of free will in intentional action, to the creation of cultural artifacts that provide for further human affordances. »

14 Gibbs 2006, p. 275. Sauf mention contraire, toutes les traductions dans ce livre sont de l'auteur.

15 Gibbs 2006, p. 279 : « The brain does not work in isolation, but is part of an organic whole that includes the nervous system and kinesthetic sensations of the body in action. »

La phrase de Proust «les remous concentriques d'un sourire de reconnaissance anticipé» suppose, pour être sémantisée, que le lecteur conçoive l'alliage d'abstractions (la reconnaissance et l'anticipation) et de données concrètes (des remous concentriques), données qui sont ici de nature sensorimotrice puisqu'il s'agit d'un mouvement des muscles faciaux, perçu visuellement comme ayant un impact sur l'apparence du visage. Je propose que la compréhension de cette phrase se fonde sur le processus cognitif appelé simulation. Une simulation en neurosciences est la réactivation d'états perceptifs sensoriels (vision, audition, toucher, goût, odorat), moteurs (mouvements, postures, gestes, sensations kinesthésiques et proprioceptives), et introspectifs (états mentaux, affects, émotions)<sup>16</sup>. Une telle réactivation est dite *off-line*, car elle se fait en l'absence du stimulus réel ou sans que l'action concernée ne soit effectuée<sup>17</sup>. Selon Karen Solomon et Lawrence Barsalou, «les chercheurs rapportent de plus en plus fréquemment que les systèmes à modalités spécifiques sous-tendent la représentation de la connaissance. Quand nous nous représentons un objet, nous réactivons ce à quoi cet objet ressemble, quelle sorte de sons il produit, comment nous agissons sur lui de façon motrice, comment nous réagissons émotionnellement à son égard, et ainsi de suite. Ces réactivations paraissent liées à l'imagerie mentale, utilisant des représentations semblables à celles de la perception et de l'action<sup>18</sup>». Marc Jeannerod souligne que ce processus cognitif de réactivation apparaît également «dans le cas de représentations motrices complètement implicites, comme celles générées par l'observation d'outils ou même à l'écoute de verbes d'action<sup>19</sup>». La simulation relève d'*actes cognitifs dynamiques*, correspondant à des intentions de produire du sens, plutôt qu'à des produits idéels cernés, isolables et figés.

Une attention accrue à la réalité dynamique de la cognition permet une précision plus grande dans la perception et l'analyse des paramètres kinésiques d'une œuvre d'art. Cette perspective présente un réel intérêt pour l'analyse kinésique du geste en littérature. En effet, comment concevons-nous un sourire anticipé de reconnaissance manifesté par des remous concentriques? Le sourire décrit par Proust est complexe aussi bien au niveau de la dénotation abstraite de l'émotion que de la description concrète du geste facial. Du côté des concepts abstraits, la *reconnaissance* dans cet énoncé n'est pas actuelle tout en étant néanmoins projetée dans un futur proche, et

16 Svensson *et al.* 2007, p. 241-269; Barsalou 2003, p. 513-562.

17 Jeannerod 2007, p. 129. Voir chap. 6: «The Simulation Hypothesis of Motor Cognition», p. 129-164.

18 Solomon & Barsalou 2004, p. 244: «Researchers increasingly report that modality-specific systems underlie the representation of knowledge. When people represent an object, they reenact what it looks like visually, what it sounds like auditorally, how they act on it motorically, how they react to it emotionally, and so forth. These reenactments appear related to mental imagery, using representations similar to those in perception and action.» Voir aussi Gibbs 2006, p. 138-139.

19 Jeannerod 2003, p. 139. Jeannerod explique, p. 128, qu'il faut entendre dans le terme *représentation* «the various internal states in relation to action»: «[T]he term representation of an action can be used in its strong sense, to designate a mental state in relation to goals and desires, as well as in its weak sense, to indicate the ensemble of mechanisms that precede execution of a movement. Finally, it can also be accepted by biologists to designate the state of the neural network during a mental state related to action.» Voir aussi Jeannerod 2007.

c'est cette anticipation qui est pour l'instant censée être manifeste, telle qu'elle s'incarne dans le visage du personnage de Françoise. Or, l'anticipation est un concept abstrait dont la compréhension est susceptible de reposer sur une simulation kinésique, ne serait-ce que par l'esquisse d'un mouvement protentionnel<sup>20</sup>. Arthur Glendberg et Michael Kaschak ont montré que les concepts abstraits souvent contiennent des informations motrices<sup>21</sup>.

Du point de vue narratologique, une difficulté supplémentaire vient de ce que la contextualisation et la compréhension du concept d'*anticipation* relèvent dans ce passage de cinq niveaux d'expérience<sup>22</sup> : le niveau intradiégétique de Françoise qui est le lieu d'une expression faciale et de Marcel enfant qui interprète cette expression ; le niveau du narrateur homodiégétique (le même Marcel devenu adulte), qui verbalise le face à face expressif et perceptif ; le niveau de l'auteur Proust qui pense et écrit cette verbalisation ; et celui du narrataire de *À la Recherche du temps perdu*. Le narrataire est chargé de saisir le concept abstrait d'anticipation, soit ici la projection temporelle d'un événement à la fois perceptif, cognitif et affectif, c'est-à-dire la reconnaissance, laquelle est au cœur des préoccupations de l'œuvre de Proust dans son ensemble<sup>23</sup>. Pour ce qui est du lecteur, il peut prendre à son compte le rôle du narrataire et, avec lui, sa mission interprétative – ou tourner la page, voire fermer le livre.

Du côté des concepts concrets, la compréhension des remous faciaux est influencée par leur position syntaxique, comme ils suivent la description du bonnet<sup>24</sup>. Dans l'ombre de l'obscur antichambre apparaît un bonnet éblouissant. La facture de ce bonnet lumineux est caractérisée par une référence à l'action, déclinée au passé, de filer du sucre : « À peine arrivions-nous dans l'obscur antichambre de ma tante que nous apercevions dans l'ombre, sous les tuyaux d'un bonnet éblouissant, raide et fragile comme s'il avait été de sucre filé, les remous concentriques d'un sourire de reconnaissance anticipé. C'était Françoise [...] » La description de Françoise s'inscrit dans le temps par le passé de l'acte de filer du sucre auquel fait référence la comparaison hypothétique *comme s'il avait été de sucre filé*, et par le futur de l'anticipation d'un affect cognitif qui est inféré par Marcel sur la base de l'expression faciale encadrée par le bonnet.

20 Sur la notion de « basic image schema », voir Turner 1998, p. 49-50.

21 Glenberg & Kaschak 2002, p. 558-565 ; voir aussi Barsalou & Wiemer-Hastings 2005, p. 130.

22 Quelques définitions narratologiques peuvent s'avérer ici utiles. La diégèse est l'intrigue narrée, l'histoire racontée ; le narrateur est celui qui énonce le récit, alors que l'auteur – personne réelle (Marcel Proust) – est celui qui a écrit l'œuvre (*À la Recherche du temps perdu*) ; le narrataire est le destinataire du récit, et le lecteur est le destinataire de l'œuvre. Dans l'exemple qui suit, Françoise est intradiégétique parce qu'elle appartient au récit, elle se situe à l'intérieur de celui-ci. Quant à Marcel, il est à la fois personnage de la diégèse narrée et narrateur devenu adulte ; il est à cet égard métadiégétique en ce qu'il ne fait plus partie de l'intrigue au moment où il l'énonce, mais il est également homodiégétique car il est un personnage de son propre récit, il est le même Marcel, d'abord enfant, puis adulte. En même temps, la fonction narrative dans la *Recherche* prend parfois la posture d'un narrateur omniscient et donc extradiégétique, quand il nous est raconté des faits auxquels le personnage de Marcel n'a pu avoir accès. Ainsi, Gérard Genette 1972, p. 256, définit le narrateur de la *Recherche* comme extra-homodiégétique. Pour plus de détails sur la complexité de l'instance narrative dans la *Recherche*, voir Genette 1972, chap. 5 : « Voix », p. 225-267. Voir aussi Landy 2004, p. 91-135.

23 Pour une étude récente sur la mémoire chez Proust, voir Lennon 2007, p. 52-66.

24 Sur le visage, le sourire, et le geste dans la *Recherche*, voir Tadié 1971, p. 88-94 et p. 104-111.

En outre, l'ensemble de la description suit une évolution cinématique, où le contraste prononcé de l'obscurité et de l'éblouissement ouvre sur le bonnet, qui lui-même conduit jusqu'au sourire, point d'aboutissement du mouvement perceptif qui rend manifeste la présence globale de Françoise (« C'était Françoise »). S'ajoute à ce mouvement cinématique la référence à trois formes analogues : les tuyaux du bonnet, l'apparence filée du sucre, et les plis d'expression du visage. Les modalités gustative (par le sucre), visuelle et motrice sont activées dans la simulation perceptive de ce sourire et semblent devoir aider sa compréhension en induisant l'image de trajets co-orientés. En même temps, ces éléments paraissent bientôt empêcher la réalisation d'une représentation nette dès lors qu'elle serait figée. Car les formes des tuyaux, du sucre filé et des plis concentriques du visage diffèrent autant qu'ils se ressemblent, conduisant en définitive à l'indistinction mobile des remous, dont le flou dénote finalement de façon plus exacte l'expérience perceptive de l'expression faciale. Puis, la configuration des remous concentriques du sourire, au moment même où elle a lieu mentalement, est teintée par le souvenir « raide et fragile » de ce qui la précède syntaxiquement. Ainsi, le concept de sourire n'est pas dissociable dans cette phrase des aspects sensorimoteurs qui suscitent sa simulation perceptive, où la bouche mobile est d'emblée sous l'influence du sucre filé. Et l'abstraction subtile d'une reconnaissance anticipée est à son tour marquée par l'effort sémantique d'un narrataire se débattant avec les possibilités introspectives et expressives d'un tel événement cognitif, manifesté par des remous orofaciaux.

La compréhension des actions est un domaine de recherche qui inclut les mouvements expressifs que sont les gestes – gestes des membres supérieurs et inférieurs, du torse, mais aussi du visage, tel le sourire. Un sourire est une expression émotionnelle qui fait partie du répertoire kinésique de l'humain et qui a généralement une fonction sociale de communication<sup>25</sup>. Ceci dit, les traitements imprévisibles de ce geste facial dans une œuvre comme celle de Proust montrent les variations illimitées qu'une telle expression peut présenter. L'art a ceci à apporter aux questions de l'action et du geste qu'il met en œuvre l'intelligence kinésique de manière particulièrement complexe. Tout en passant du mode expressif de la corporéité à d'autres modes sémiotiques, tels que le langage et l'artefact du texte, l'art pratique l'intelligence kinésique de manière si élaborée qu'il s'impose comme un champ d'investigation de première importance. En une phrase, Proust pose le problème de l'expression kinésique, en échappant, par le style de sa phrase et la force de sa description, au piège d'une limitation de l'expressif dans l'humain.

Ceci s'applique déjà au niveau sémantique des signifiants. En effet, la complexité concrète et abstraite du sourire mobile de Françoise fait qu'il est aisé d'avoir des doutes sur le sens à attribuer au mot *reconnaissance*. Que doit-on reconnaître dans cette reconnaissance ? Les synonymes possibles de *gratitude* et d'*identification* (tous deux possibles dans le contexte du passage) semblent à peine suffire. L'événement

25 Gibbs 2006, p. 249. Sur la fonction sociale du sourire et du rire, voir Provine 2000.

cognitif, perceptif, affectif, et social dont il est question dans ce sourire rassemble à lui seul la dynamique de toute l'œuvre de Proust, motivée par un désir de mémoire sensorielle et de reconnaissance perceptive et affective. Or, le style littéraire par lequel est formulé ce geste facial expressif exclut toute stabilisation sémantique. L'art oppose des obstacles à la simplification de l'expressivité d'un geste et d'un visage. La valeur de ces obstacles est centrale pour le développement d'une méthode d'analyse kinésique en littérature, dont le but est de percevoir avec plus d'acuité l'ampleur de l'expressif en l'humain – de son visage et de son corps en ce qu'ils éludent la maîtrise taxinomique. Car c'est de cette complexité et de cette imprévisibilité que l'expressivité kinésique parle. C'est à travers cette complexité qu'émerge la présence de l'autre. La déclaration « C'était Françoise » suit syntaxiquement 'un sourire anticipé fait de remous et de reconnaissance' : « À peine arrivions-nous... que nous apercevions... un sourire... C'était Françoise ». La présence de Françoise s'incarne à travers son sourire. La perspective kinésique écarte la possibilité d'un corps réduit à son organicité.

En 1997, les historiens de la danse Jane Desmond et Norman Bryson soulignaient une lacune importante dans les sciences humaines concernant le savoir kinesthésique : « Quel est le mode et l'objet de connaissance que nous acquérons à travers la kinesthésie en tant que registre de sens inscrit historiquement ? Comment le théoriser<sup>26</sup> ? » Desmond insiste sur le fait que la sémiotique du corps en mouvement est extraordinairement complexe et pourtant sous-théorisée<sup>27</sup>. L'ouvrage *Meaning in Motion* marque l'émergence et le développement de ce que son éditrice nomme *kinesthetic semiotics* et *human movement studies*<sup>28</sup>. Quant à Bryson, il propose que l'histoire de la danse débouche sur la formation d'une nouvelle discipline : une anthropologie du mouvement, qui serait « parmi les perspectives les plus intéressantes pour les humanités à l'heure actuelle<sup>29</sup> ». En 1999, la philosophe Maxine Sheets-Johnstone, dans le sillage d'Edmund Husserl et de Maurice Merleau-Ponty, proposait de pousser plus loin les approches concernant la kinesthésie. D'après elle, le mouvement kinesthésique, c'est-à-dire le mouvement ressenti par celui ou celle qui en est le lieu et l'agent, est fondamentalement à la racine de la cognition<sup>30</sup>. Dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1993, Alain Berthoz citait David Premack, pour qui « la cognition humaine est issue du raffinement des fonctions sensorimotrices : "certains des signes les plus précoces de la 'flexibilité' de l'intelligence humaine se trouvent dans la 'flexibilité' du système moteur lui-même"<sup>31</sup> ». Pour Berthoz, c'est « la nécessité de prédire les conséquences de l'action, de mémoriser les événements du passé pour mieux prévoir le futur, de combiner au mieux le répertoire limité des mouvements de chaque espèce, qui est à l'origine du développement des fonctions cognitives<sup>32</sup> ».

26 Desmond 2006, p. 2.

27 Desmond 2006, p. 2.

28 Desmond 2006, p. 29.

29 Bryson 2006, p. 75-76.

30 Sheets-Johnstone 1999, p. 149.

31 Berthoz 1999, p. 357.

32 Berthoz 1999, p. 357.

Dans le domaine littéraire, les recherches faites sur le geste décrivent les conventions culturelles associées à la communication non-verbale. Cette perspective permet de développer notre compréhension des « dialectes corporels<sup>33</sup> » à travers l'histoire des gestes<sup>34</sup>. Mon objectif est de proposer un angle d'approche qui, tout en considérant les paramètres historiques et anthropologiques des gestes d'un récit, tienne compte de la valeur heuristique de l'intelligence kinésique et du sens kinesthésique tels qu'ils sont activés dans la compréhension des gestes et des mouvements narrativisés.

#### COMPRENDRE UNE ACTION ET EXPLOITER LES SIMULATIONS PERCEPTIVES

De nombreuses expériences faites par imagerie cérébrale ont récemment révélé que nous comprenons les actions d'autrui en activant les régions cérébrales motrices et prémotrices<sup>35</sup>. Ceci apparaît quand ces actions sont perçues en situation réelle, mais aussi quand elles sont signifiées verbalement<sup>36</sup>. Ces découvertes sont utiles pour l'analyse kinésique en littérature car elles justifient une approche où le geste, plutôt que d'être simplement inscrit dans une grille typologique (tel geste signifie tel concept), devient le vecteur d'un sens narratologique élaboré.

En utilisant l'imagerie fonctionnelle à résonance magnétique (fMRI), Olaf Hauk, Ingrid Johnsrude et Friedemann Pulvermüller ont montré que le cortex moteur et prémoteur est activé à la lecture silencieuse de verbes d'actions<sup>37</sup>. La lecture silencieuse de verbes associés respectivement à l'action du pied, de la main, ou du visage, tels *kick* 'donner un coup de pied', *pick* 'saisir et soulever avec la main', et *lick* 'lécher', active de façon différentielle les zones cérébrales associées aux mouvements effectifs du pied, des doigts ou de la langue. Les résultats obtenus montrent que « le sens référentiel des mots d'actions possède un corrélat dans l'activation somatotopique du cortex moteur

33 Goffman 1981, p. 267-269.

34 Voir Schmitt 1990. Burrow 2002 offre une analyse du traitement des gestes, du regard et des mouvements de tête dans la littérature médiévale anglaise en fonction des conventions et codes socioculturels qui ont pu influencer les œuvres. Sur l'histoire des domaines de recherche appelés *gesture studies*, *kinesics*, et *non-verbal communication*, et pour des bibliographies étendues et récentes sur ces sujets, voir Kendon 2004, et Poyatos 2002. Voir également deux collections d'essais : Bremner & Roodenburg (éd.) 1992, et Davidson (éd.) 2001.

35 Voir Jeannerod 2001, p. S103-S109, et 2007. Une avancée déterminante dans le domaine de la compréhension d'action a été la découverte des neurones miroirs, qui s'activent chez le macaque et l'homme lors d'une action ayant un but (comme celui de saisir un objet), mais aussi à la vue de la même action effectuée par autrui. Voir Rizzolatti & Arbib 1998, p. 188-194; Rizzolatti & Craighero 2004, p. 169-192; Arbib 2006, p. 3-47.

36 Buccino *et al.* 2005, p. 355-363. Selon Kemmerer 2006, p. 347-373, la représentation linguistique de l'action est fondée sur le système des neurones miroirs. Voir aussi Van Schie 2005, p. 364-386; Barsalou 2008, p. 1-21; Zwaan & Taylor 2006, p. 1-11; Grèzes & Decety 2001, p. 1-19.

37 Hauk *et al.* 2004, p. 301-307. Voir aussi Pulvermüller 2005, p. 576-582; Pulvermüller *et al.* 2005a, p. 793-797 et Pulvermüller *et al.* 2005b, p. 884-892.

et pré-moteur<sup>38</sup> ». La neuroimagerie a permis de comprendre que, « à part les aires centrales classiques du langage, de multiples aires supplémentaires sont également actives pendant le *processing* langagier, suggérant que des systèmes corticaux largement répartis constituent la base du langage dans le cerveau<sup>39</sup> ». Ce type de résultats tend à confirmer l'hypothèse selon laquelle la compréhension linguistique d'une phrase décrivant une action implique une simulation ancrée dans le système neuronal de l'action concernée<sup>40</sup>.

Les expériences de Rolf Zwann, Arthur Glenberg et Michael Kaschak montrent que les participants produisent spontanément des simulations perceptives dynamiques à la lecture de textes<sup>41</sup>. Daniel Richardson, Michael Spivey, Lawrence Barsalou et Ken McRae relèvent que les participants simulent mentalement des mouvements verticaux ou horizontaux impliqués par des verbes aussi bien concrets qu'abstraites (par exemple, *push* vs. *lift*, *argue* vs. *respect*)<sup>42</sup>. Quand un texte implique une certaine orientation, les lecteurs simulent cette orientation. Lisant une phrase référant à l'action de planter un clou dans un mur, les lecteurs simulent un clou horizontal ; si le clou est dit être planté dans le sol, ils simulent un clou vertical<sup>43</sup>.

Les résultats d'expériences visant à vérifier la présence de simulations mentales sont en accord avec les théories de cognition corporelle selon lesquelles les représentations et opérations cognitives sont « ancrées dans les états corporels et dans les systèmes à modalités spécifiques du cerveau<sup>44</sup> ». Ainsi, les fonctions cognitives du cerveau reposeraient en partie sur l'activation des modalités sensorimotrices (vision, audition, mouvement, toucher, odorat, goût) et proprioceptives<sup>45</sup>. Or, « le plus important est que l'action simulée mentalement induit l'activité perceptive qui ressemble à l'activité qui aurait eu lieu si l'action avait réellement été effectuée<sup>46</sup> ». La conséquence de ce phénomène est que l'activation de simulations mentales permet de faire des inférences perceptives qui dépassent de façon utile les stimuli perçus<sup>47</sup>. Pour cette raison, les simulations jouent un rôle central dans les raisonnements portant sur des situations concrètes. Mary Hegarty rapporte les résultats d'expériences révélant que la simulation de situations visuospatiales est activée par des participants devant résoudre des problèmes de physique mécanique, tels que l'emboîtement de sphères suite à une

38 Hauk *et al.* 2004, p. 301. Voir aussi Kaschak & Glenberg 2000, p. 508-529 ; Glenberg & Kaschak 2002, p. 558-565 ; Buccino *et al.* 2005, p. 355-363 ; Barsalou 2008, p. 1-21 ; Zwann & Taylor 2006, p. 1-11 ; Rizzolatti & Arbib 1998, p. 188-194.

39 Pulvermüller *et al.* 2005a, p. 793 : « [...] that, apart from classic core language areas, multiple supplementary areas are also active during language processing, suggesting widely distributed cortical systems as the basis of language in the brain. »

40 Havas *et al.* 2007, p. 436. Voir aussi Buccino *et al.* 2005, p. 362.

41 Zwaan *et al.* 2004, p. 611-619 ; Kaschak *et al.* 2005, p. B79-B89.

42 Richardson *et al.* 2003, p. 767-780.

43 Voir Barsalou *et al.* 2003, p. 86 ; Havas 2007, p. 440.

44 Decety & Grèzes 2006, p. 6. Voir aussi Niedenthal *et al.* 2005, p. 184-211 ; Zwann & Taylor 2006, p. 1-11.

45 Barsalou 1999, p. 577-660.

46 Decety & Grèzes 2006, p. 5 ; Jeannerod 2007, chap. 2 : « The Kinematic Content of Motor Images », p. 24-28.

47 Barsalou 2008, p. 5.



rotation, ou le sens de rotation des différentes poulies d'un système à trois poulies<sup>48</sup>. Elle donne en entrée un exemple immédiatement parlant : « Que se passe-t-il si vous remplissez une baignoire jusqu'au bord et que vous entrez alors dans le bain ?<sup>49</sup> » L'inférence physique du débordement est induite par une simulation perceptive.

De plus, il a été posé que la conceptualisation en général se fonde sur le processus de simulation. En effet, lorsqu'un savoir conceptuel à propos d'un objet est configuré, les zones cérébrales qui traitent les propriétés de cet objet lors de la perception et de l'action deviennent actives<sup>50</sup>. Or, ce phénomène s'appliquerait également aux abstractions<sup>51</sup>. Pour ce qui est des catégories, « le processus conceptuel utilise des réactivations d'états sensorimoteurs – des simulations – pour représenter les catégories<sup>52</sup> ». Ces réactivations de données sensorimotrices sont généralement plurimodales, c'est-à-dire que la simulation va combiner simultanément des propriétés visuelles, auditives et motrices (par exemple pour la catégorie *CHEVAL*), ou visuelles, gustatives et tactiles (par exemple pour la catégorie *ABRICOT*). Quand un sujet simule une catégorie, il le fait avec les modalités multiples qui sont alors pertinentes<sup>53</sup>.

En outre, quand le système conceptuel représente une catégorie, il ne représente pas la catégorie de façon isolée. Typiquement, il situe la catégorie dans un cadre (*a background setting*)<sup>54</sup>. Par exemple, la simulation de la catégorie *CHEVAL* va s'inscrire dans un cadre extérieur (tel un sol herbeux) ou intérieur (tel un sol d'écurie). La simulation semble devoir être fortement déterminée par l'action implicitement associée à la catégorie (par exemple monter à cheval, partir au galop). L'action impliquée, ainsi que le contexte qui situe la représentation de la catégorie, ont un impact sur les propriétés simulées. Une expérience employant la phrase « il vit un aigle dans le ciel » a montré que les participants, à la lecture de cette phrase, simulaient la catégorie *AIGLE* avec les ailes déployées<sup>55</sup>. Dès lors, Barsalou insiste à juste titre sur le fait que les concepts (dont font partie les catégories) ne produisent pas les mêmes représentations à travers chaque nouvelle situation. Au contraire, un concept produit de façon dynamique une représentation possible parmi d'autres en fonction d'éléments situationnels associés au concept<sup>56</sup>.

Dans cette perspective dite de simulation située, les configurations conceptuelles sont contextualisées et dynamiques. Un concept n'est pas une représentation unique adaptée par exemple à une catégorie, c'est un moyen de construire des configurations idiosyncrasiques, ajustées aux caractéristiques d'une action située<sup>57</sup>. Chaque conceptualisation est un faisceau d'inférences qui spécifient contextuellement les

48 Hegarty 2004, p. 280-285; Barsalou 2008, p. 5

49 Hegarty 2004, p. 280.

50 Martin 2007, p. 25-45; Barsalou 2008, p. 7.

51 Gallese & Lakoff 2005, p. 455-479; Trudeau & Dixon 2007, p. 994-1000.

52 Barsalou 2003, p. 521.

53 Barsalou 2003, p. 521.

54 Barsalou 2003, p. 538.

55 Voir Solomon & Barsalou 2004, p. 244-259; Zwann & Madden 2005, p. 226.

56 Barsalou 2003, p. 537; Barsalou 1999.

57 Barsalou 2003, p. 521. Sur le problème des images mentales, voir Kosslyn *et al.* 2006.

propriétés pertinentes de la catégorie concernée, simulant un arrière-fond sur lequel se dessine la catégorie, les actions envisageables qu'un actant peut réaliser, et les états introspectifs susceptibles d'être occasionnés<sup>58</sup>. Je propose que la compréhension d'actions dans un récit littéraire repose en partie sur le processus des simulations situées, et qu'il est pertinent d'exploiter de façon ciblée ce processus cognitif pour l'analyse kinésique en littérature. Car certains textes littéraires, tel *Ulysses* de James Joyce, mettent à profit les possibilités sémantiques des inférences kinésiques. Et il est nécessaire, pour saisir la portée d'un récit tel que la version médiévale anglaise du Livre de Jonas, de porter une attention particulière à la mise en situation sensorimotrice de l'action narrée. Pour ce faire, il convient de tenir compte des simulations perceptives induites par le texte.

#### SCHÉMA CORPOREL, IMAGE CORPORELLE ET STYLE KINÉSIQUE

L'intelligence kinésique est la faculté qui permet d'exploiter les simulations perceptives pour comprendre les mouvements et les gestes dans une narration. L'intelligence kinésique se fonde pour beaucoup sur des « modèles internes » synthétisés dans la phrase « schéma corporel ». Concernant ces modèles internes, Alain Berthoz et Jean-Luc Petit expliquent que « la physiologie de l'action pose l'existence de réseaux de neurones dans le cerveau qui lui permettent de simuler ou d'émuler des propriétés du corps ou du monde physique extérieur » ou encore « les propriétés mécaniques des membres<sup>59</sup> ». Les termes de *modèle* et de *schéma* s'emploient plus justement au pluriel car ils renvoient à une réalité corporelle qui se manifeste de façon multiple, toujours renouvelée par l'action. Mais le singulier de « schéma corporel » peut servir à signifier le type particulier de manifestation corporelle qui en découle, par laquelle un contrôle global des segments du corps est rendu possible. Pour Shaun Gallagher, « le schéma corporel reflète l'accordage pratique (*practical attunement*) du corps à son environnement<sup>60</sup> ». Par l'expérience de notre schéma corporel, nous savons, par exemple, que telle posture instable va provoquer une chute ou que telle combinaison motrice est nécessaire pour lancer un objet à distance. Ce savoir permet non seulement les actes, les mouvements et les gestes, mais aussi les inférences kinésiques occasionnées par les simulations visuomotrices et kinesthésiques. En situation réelle, les possibilités motrices, telles qu'elles sont vécues, sont projetées à partir de l'expérience du schéma corporel sur la base, d'une part, des conditions offertes par l'environnement et, d'autre part, de l'état physiologique de la personne (lié, par exemple, à l'âge)<sup>61</sup>. Les adaptations permanentes de certains modèles posturaux entrent en conjonction avec le fait que le sol permet de marcher, l'eau de flotter, la corde de se balancer<sup>62</sup>. Et ce sont ces « modèles internes de

58 Barsalou 2003, p. 552.

59 Berthoz et Petit 2006, p. 186-187. Sur le schéma corporel, voir aussi Berthoz 1997, p. 247-252.

60 Gallagher 1995, p. 239.

61 Voir Gallagher 1995, p. 237-239.

62 Gallagher 2005, p. 141.

la réalité physique, qui permettent de simuler le mouvement et qui vont contraindre la perception<sup>63</sup>». Ce sont ces modèles qui rendent possible la « simulation interne des mouvements sans exécution<sup>64</sup>».

Outre le schéma corporel, la motricité met en jeu l'image corporelle. Gallagher insiste sur l'importance de distinguer avec précision les concepts d'image corporelle et de schéma corporel, afin de comprendre de quelles manières ils interagissent. L'image corporelle est « un système (parfois conscient) de perceptions, d'attitudes, de croyances et de dispositions relevant du corps propre<sup>65</sup> ». Le schéma corporel, en revanche, est « un système de processus sensorimoteurs qui régulent constamment la posture et le mouvement – processus qui fonctionnent sans prise de conscience réflexive et sans nécessiter un monitoring perceptif<sup>66</sup> ». Les ajustements posturaux et moteurs du schéma corporel sont prénoétiques et tendent « à rester “en arrière-fond”, opérant *a tergo*<sup>67</sup> ». Ces ajustements, qui opèrent à couvert, donnent lieu à des mouvements (par exemple des mouvements de repositionnement, tel que redresser la tête pour mieux voir un objet), qui participent à l'élaboration d'un sens perceptif. « Quand je perçois, je ne perçois pas mon corps en train de faire les ajustements schématiques qui à la fois permettent et donnent sa forme à la perception. Ces ajustements n'apparaissent pas comme des parties explicites de la signification perceptive, bien qu'implicitement ils aident à structurer cette signification<sup>68</sup>. »

Pour Gallagher, il serait erroné de reléguer l'image corporelle au mental et le schéma corporel à la neurophysiologie: ils sont au contraire constamment interconnectés. Un geste implique l'opération de processus sensorimoteurs permis par le schéma corporel. En même temps, le geste est motivé par des intentions, des dispositions affectives, des croyances, par exemple, vis-à-vis des chances de réussite du geste, soit autant de paramètres qui relèvent de l'image corporelle<sup>69</sup>. « L'image corporelle et le schéma corporel sont étroitement liés au niveau du comportement moteur et des processus proprioceptifs<sup>70</sup>. » Tous deux sont dynamiques en ce qu'ils sont affectés l'un par l'autre. Une image corporelle peut être modifiée par des chutes récurrentes ou, au contraire, par une agilité accrue, et, inversement, le schéma corporel peut être limité ou stimulé par une image corporelle modulée par le vécu et le contexte socioculturel de la personne. L'image corporelle et le schéma corporel sont, en outre, intentionnellement modifiables lors d'un apprentissage corporel et cognitif, qui peut aller de la

63 Berthoz 1997, p. 151.

64 Berthoz 1997, p. 188; voir aussi p. 178: « [P]our simuler intérieurement le mouvement, il suffira d'utiliser les groupements de neurones [contigus qui règlent le répertoire d'actions] puisqu'ils sont le miroir neural de l'action. On sait que des boucles cortico-ponto-cérébello-thalamo-corticales existent, à l'intérieur desquelles la simulation interne du mouvement peut être réalisée sans aucun appel à son exécution réelle. »

65 Gallagher 2005, p. 37.

66 Gallagher 2005, p. 37-38.

67 Gallagher 2005, p. 141.

68 Gallagher 2005, p. 141.

69 À ce sujet, voir Young 1998, p. 259-273 et p. 286-290.

70 Gallagher & Cole 1998, p. 134. Voir aussi Cole & Paillard 1995, p. 245-266.

marche et la nage à la parole et l'écriture, en passant par les techniques musicales ou le développement des facultés d'orientation spatiale.

Mais il est aussi une dimension supplémentaire qui excède l'image corporelle et le schéma corporel tout en les englobant, et qui lie tous les paramètres de l'expression personnelle – corporelle et mentale, gestuelle et verbale. C'est cette dimension supplémentaire qui donne lieu au style kinésique. Le style kinésique concerne la facture singulière de l'ensemble des mouvements effectués par une personne lors d'opérations qui produisent du sens chez soi (perception et pensée) et chez l'autre (expression et communication), à l'inclusion des nuances les plus ténues, perçues ou non, intentionnelles ou non. Adam Kendon souligne le besoin qu'il y a d'investiguer «la question du style des gestes» dans les études actuelles portant sur le geste<sup>71</sup>. Dans «Le geste et sa perception», Hubert Godard écrit que «[l]a perception d'un geste opère et travaille par saisie globale, et permet difficilement de distinguer les éléments et les étapes qui fondent, autant pour l'auteur que pour l'observateur, la charge expressive de ce geste. Chaque individu, chaque groupe social, dans une résonance avec son environnement, crée et subit ses mythologies du corps en mouvement, qui façonnent ensuite les grilles fluctuantes, conscientes ou non conscientes, en tout cas actives, de la perception<sup>72</sup>».

Concernant la danse et son histoire, cette difficulté conduit souvent à «se contenter de classer les danses» selon des paramètres historiques, géographiques, sociaux, esthétiques, scénographiques, certes utiles, mais qui «approchent peu les richesses de la dynamique interne du geste qui font sens<sup>73</sup>». Godard nomme «pré-mouvement» l'attitude qu'une personne a envers la gravité, «qui existe avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter<sup>74</sup>» :

La même forme gestuelle – par exemple une arabesque – peut être chargée de significations différentes selon la qualité du pré-mouvement, qui subit de très grandes variations alors même que la forme perdure. C'est lui qui détermine l'état de tension du corps et qui définit la qualité, la couleur spécifique de chaque geste. Le pré-mouvement agit sur l'organisation gravitaire, c'est-à-dire sur la façon dont le sujet organise sa posture pour se tenir debout et répondre à la loi de la pesanteur dans cette position<sup>75</sup>.

Cette gestion idiosyncrasique du poids induit une «musicalité posturale» qui accompagne ou prend «en défaut les gestes intentionnels exécutés<sup>76</sup>». «C'est le pré-mouvement, invisible, imperceptible pour le sujet lui-même, qui met en œuvre en même temps le niveau mécanique et le niveau affectif de son organisation», échappant généralement aux commandes de l'intention et donnant à chaque geste sa qualité propre. Percevant «des corrélations, des similitudes, entre des danses qui seraient habituellement classées dans des catégories éloignées», Godard rapproche le style

71 Kendon 2004, p. 88.

72 Godard 2002, p. 236.

73 Godard 2002, p. 236.

74 Godard 2002, p. 236.

75 Godard 2002, p. 236.

76 Godard 2002, p. 237.

d'Agrippina Vaganova (1879-1951) – ballerine du Ballet Impérial Russe, qui développa la technique classique – et le style de Doris Humphrey (1895-1958), danseuse et chorégraphe américaine qui participa à l'essor de la danse moderne<sup>77</sup>. Car « c'est bien dans le geste lui-même que s'organise la production du sens ». Et c'est à ce niveau précis d'une organisation corporelle du sens que se manifeste le style kinésique d'une personne, soit un paramètre omniprésent et perceptible qui pourtant fait rarement l'objet d'une attention focalisée.

Le style kinésique articule tous les paramètres de l'expressif chez l'humain, interdisant de réduire le geste soit à son organicité telle qu'elle pourrait être délinéée dans une représentation fixe et définitive, soit à la traduction d'une idée contenue à l'intérieur de l'esprit. Shaun Gallagher ainsi que David McNeill poursuivent l'intuition de Maurice Merleau-Ponty que le geste participe de l'accomplissement de la pensée<sup>78</sup>. Ainsi, « la mauvaise manière de réfléchir au mouvement expressif est d'y voir la manifestation de quelque chose d'interne et de déjà formé – une croyance, ou une pensée, ou une idée<sup>79</sup> ». Le geste est un acte qui permet de « créer l'espace narratif qui est partagé dans la situation de communication<sup>80</sup> ». Proust *met en récit*, et avec humour, les dynamiques intriquées et polyvalentes qui créent l'espace narratif de la kinésie :

Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : « Zut, zut, zut, zut. » Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement.

Et c'est à ce moment-là encore – grâce à un paysan qui passait, l'air déjà d'être d'assez mauvaise humeur, qui le fut d'avantage quand il faillit recevoir mon parapluie dans la figure, et qui répondit sans chaleur à mes « beau temps, n'est-ce pas, il fait bon marcher » – que j'appris que les mêmes émotions ne se produisent pas simultanément, dans un ordre préétabli, chez tous les hommes<sup>81</sup>.

Les « zut » et le geste de brandir un parapluie sont la réaction expressive – simultanément motrice et verbale – de Marcel à la perception projective d'un échange de sourires entre le ciel, l'eau et un mur. Ce passage met en récit le fait que, d'une part, la réaction expressive est toujours potentiellement imprévisible, et que, d'autre part, l'expression kinésique implique *de l'autre*, quand bien même le sourire de cet autre serait projeté dans un rayon sur l'eau. Puis, l'expressivité qui a lieu, celle de Marcel, n'est pas la traduction en mots et en gestes d'une pensée contenue dans le mental, mais c'est bien, selon la phrase de Giorgio Agamben, la communication d'une communicabilité : « Le geste est...la communication d'une communicabilité. À proprement parler, il n'a rien à dire, parce que ce qu'il montre, c'est l'être-dans-le-langage de l'homme comme pure médialité. Mais comme l'être-dans-le-langage n'est pas quelque chose

77 Voir le livre de Humphrey 1987.

78 Gallagher 2005; McNeill 1992, p. 20 et 266-267.

79 Gallagher 2005, p. 128.

80 Gallagher 2005, p. 117.

81 Proust, *Du Côté de chez Swann: Combray*, 1987, p. 153.

qui puisse être énoncé en propositions, le geste est par essence toujours geste de ne pas s'y retrouver dans le langage [...] <sup>82</sup>. » Secouer un parapluie et répéter « zut » quatre fois est l'expression parfaite de cette communicabilité impossible à réduire en un sens autre qu'elle-même.

En même temps, ce que l'auteur fait dire à son narrateur est le désir de sémantiser cette communicabilité, c'est-à-dire la nécessité de l'adresser à autrui. L'effort d'éclaircissement que le narrateur souhaite fournir met en regard le geste de ne pouvoir figurer quelque chose dans le langage et l'apparition d'un autre humain dont le visage, dans sa corporéité, est toujours susceptible de recevoir un parapluie enthousiaste en pleine figure. La découverte que fait alors Marcel au sujet de l'imprévisibilité des émotions s'inscrit dans le cadre d'une kinésie fondamentalement signifiante, non pas pour les idées qui pourraient la traduire et qu'elle pourrait servir à signifier, mais en ceci qu'elle invoque, et peut-être même provoque, la présence de l'autre.

Emmanuel Lévinas écrit ceci :

Les recherches modernes de la philosophie du langage ont rendu familière l'idée d'une solidarité profonde entre la pensée et la parole. Merleau-Ponty, entre autres, et mieux que d'autres, montra que la pensée désincarnée, pensant la parole avant de la parler, la pensée constituant le monde de la parole, l'adjoignant au monde, – préalablement constitué de significations, dans une opération toujours transcendante – était un mythe. Déjà la pensée consiste à tailler dans le système des signes – dans la langue d'un peuple ou d'une civilisation pour recevoir la signification de cette opération même. Elle va à l'aventure, dans la mesure où elle ne part pas d'une représentation préalable, ni de ces significations, ni des phrases à articuler. La pensée opère donc quasiment dans le « je peux » du corps. Elle y opère donc avant de se représenter ou de se constituer en corps. La signification surprend la pensée même qui l'a pensée [...]. Qu'est-ce qu'avoir un sens? [...] Ce n'est pas la médiation du signe qui fait la signification, mais c'est la signification (dont l'événement originel est le face à face) qui rend la fonction du signe possible [...]. Le sens c'est le visage d'autrui et tout recours au mot se place déjà à l'intérieur du face à face originel du langage <sup>83</sup>.

Le visage, tel que Lévinas l'explique, est la garantie pour l'analyse kinésique littéraire de ne pas tomber dans le piège d'un fonctionnalisme corporel, où le corps serait un outil de communication et le geste un objet expressif. Au cours des analyses littéraires des différents chapitres de ce livre, la question sera d'entendre comment une narration fait appel au « je peux » du corps à travers le style de ses gestes et l'évocation de l'expressif dans l'humain, c'est-à-dire du visage d'autrui comme condition fondamentale du sens. Comme le style kinésique d'une œuvre n'est pas du même ordre que le style kinésique d'une personne réelle, il va s'agir en un premier temps de déterminer en quoi consiste le style kinésique d'une narration. Ceci afin de percevoir aussi précisément que possible, par la facture du récit, la dynamique de l'espace narratif créé par l'expression kinésique en littérature.

82 Agamben 1995, p. 70.

83 Lévinas 2006, p. 225-227.

## NARRATOLOGIE CORPORELLE ET STYLE DES GESTES EN LITTÉRATURE

L'analyse du geste en littérature implique de prendre en compte le paramètre déterminant qu'est la narration. Daniel Punday théorise dans *Narrative Bodies* ce qu'il appelle une narratologie corporelle, soit un type d'analyse narratologique qui met en évidence la relation entre narrativisation et conception du corps<sup>84</sup>. Un récit littéraire manifeste une certaine manière de penser le corps, et cette conception particulière de la corporéité a un impact sur la formation de la narration elle-même – sur l'intrigue, la caractérisation des personnages, les cadres narratifs, et les paramètres spatiotemporels<sup>85</sup>. Une narration serait ainsi en partie la résultante du type de corporéité qu'elle véhicule. Par la narration est établi ce qui a valeur de corps, quelles sortes de corps peuvent exister dans ce monde narratif, et comment ces corps interagissent les uns avec les autres et avec le monde environnant<sup>86</sup>. Dans ce contexte, un paramètre particulièrement prégnant est ce que Punday appelle « degree of embodiment », soit 'degré d'incarnation' ou 'degré de corporéité'. Ces degrés de corporéité varient d'un texte à l'autre et relèvent de la facture narratologique singulière de chaque récit<sup>87</sup>.

La corporéité telle qu'elle apparaît dans une narration est un accès fondamental à l'œuvre<sup>88</sup>. Selon Punday, elle fournit une « atmosphère » corporelle générale par laquelle le lecteur entre en contact avec la narration<sup>89</sup>. Il est donc essentiel pour la narratologie de prendre en compte ce corps général (*the general body*), qui sous-tend les corps individuels de chaque personnage<sup>90</sup>. Quelles que soient les caractéristiques de ce corps général, celui-ci fonde le sens de tous les corps du récit et motive tous les événements corporels narrés. Dans son chapitre sur l'espace kinétique (« The Body and Kinetic Space »), Punday propose une esthétique de l'espace kinétique, fondée sur le lien entre la narration et les mouvements physiques<sup>91</sup>. La nature spatiotemporelle des événements corporels en particulier est pour lui le facteur essentiel qui fait d'un texte un récit, en réponse à la définition « narration is a change in state over time » [le narré est un changement d'état à travers le temps]<sup>92</sup>. Une narration s'élabore en donnant à

84 Punday 2003.

85 Punday 2003, p. 7.

86 Punday 2003, p. 63.

87 Punday 2003, p. 66.

88 Punday 2003, p. 75.

89 Punday 2003, p. 77 : « In particular, narratology has failed to theorize moments when character corporeality will exceed individual bodies and provide a general hermeneutic atmosphere for the reader's contact with the narrative » ; p. 82 : « Narratology should attend more closely to the corporeal atmosphere of a narrative as defining the fundamental hermeneutic conditions of the reader's interaction with the text. »

90 Punday 2003, p. 82 : « To understand the semantics of narrative's characters is to recognize and to adopt the general body that mediates all of these characters. »

91 La distinction entre le *kinétique* et le *kinésique* est la suivante : le *kinétique* renvoie aux mouvements matériels de n'importe quelle sorte de corps du point de vue des lois de la physique (il peut s'agir de blocs de granit) ; le *kinésique* concerne l'expression, la perception et la compréhension humaines des mouvements corporels.

92 Punday 2003, p. 189.

lire des changements d'états spatiotemporels incarnés dans les mouvements corporels. Punday propose que la narratologie introduise ce paramètre dans ses critères d'analyse.

Suivant cette piste, mon approche de la kinésie en littérature consiste à observer comment le corporel informe la narration et comment les événements kinésiques narrés sont à mettre en relation avec la problématique centrale de l'œuvre. Il s'agit de mettre en pratique une narratologie corporelle par le moyen d'analyses portant sur la nature exacte des informations kinésiques mises en récit. Pour définir la nature de ces informations kinésiques, il va s'avérer particulièrement intéressant de porter une attention accrue aux simulations perceptives générées par le texte.

Le geste, d'après la définition qu'en donne Adam Kendon, est une action visible à valeur d'énonciation, « a visible action as utterance ». Kendon désigne par *utterance* « tout ensemble d'action qui compte pour autrui comme une tentative par celui qui agit de donner des informations d'une sorte ou d'une autre<sup>93</sup> ». Dans le récit littéraire, tout mouvement fonctionne comme une action à valeur d'énonciation puisque ces données corporelles sont destinées à communiquer une information au sujet de la diégèse, des personnages du récit, et du « corps général » selon Punday. Ceci concerne également les nuances kinésiques qui peuvent ne pas être considérées comme gestes en situation réelle dans les échanges entre individus en présence, dès le moment qu'elles n'ont pas d'impact évident sur l'échange ou qu'elles ne sont pas retenues par les interlocuteurs comme nécessaires à la transmission d'information. Un geste codifié culturellement comme celui de se serrer la main en signe de salut présuppose un mouvement intentionnel à fonction sociale. C'est typiquement « une action visible à valeur d'énonciation ». Mais il existe toujours un surplus expressif, communiqué par le mode de réalisation du mouvement global et du contact des mains, qui reste fréquemment non sémantisé. Un texte littéraire, dès le moment qu'il fait référence à ces nuances kinésiques et kinesthésiques, transforme ces paramètres corporels en informations communiquées intentionnellement au narrataire du récit.

Pour Maurice Merleau-Ponty,

Ce qui réunit les « sensations tactiles » de ma main et les relie aux perceptions visuelles de la même main comme aux perceptions des autres segments du corps, c'est un certain style des gestes de ma main, qui implique un certain style des mouvements de mes doigts et contribue d'autre part à une certaine allure de mon corps. Ce n'est pas à l'objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l'œuvre d'art<sup>94</sup>.

Notre corps, continue Merleau-Ponty, est comparable à l'œuvre d'art en ce que « son sens n'est accessible que par contact direct » : « [I] est un nœud de significations vivantes et non pas la loi d'un certain nombre de termes covariants<sup>95</sup>. » De manière comparable, le roman peut être résumé et la « pensée » du romancier peut se laisser

93 Kendon 2004, p. 7.

94 Merleau-Ponty 1945, p. 176.

95 Merleau-Ponty 1945, p. 177.



« formuler abstraitement », mais « cette signification notionnelle est prélevée sur une signification plus large<sup>96</sup> » :

Le romancier n'a pas pour rôle d'exposer des idées ou même d'analyser des caractères, mais de présenter un événement interhumain, de le faire mûrir et éclater sans commentaire idéologique, à tel point que tout changement dans l'ordre du récit ou dans le choix des perspectives modifierait le sens *romanesque* de l'événement<sup>97</sup>.

La signification plus large du roman, comme celle du corps, comprend le style kinésique, c'est-à-dire ce surplus expressif fondamental dont la perception implique le contact direct. Le style kinésique du corps se manifeste dans toutes les nuances expressives des mouvements, tandis que le style kinésique d'une œuvre s'éprouve par une dynamique narrative qui donne lieu, grâce à l'intelligence kinésique, à la compréhension d'événements corporels complexes, stylisés par la langue. L'analyse kinésique en littérature consiste à observer les moyens exacts choisis dans l'œuvre pour communiquer en faisant référence au mouvement corporel et en générant des simulations perceptives chez le destinataire du texte.

Deux exemples vont me permettre de spécifier ce que j'entends par le style kinésique d'une œuvre. L'un est tiré de *Paradise Lost* (1667) de John Milton et l'autre de *Pride and Prejudice* (1813) de Jane Austen. J'ai sélectionné dans chacune de ces œuvres un passage qui correspond à un moment charnière de l'intrigue. L'importance de l'événement narré donne lieu à une réaction kinésique particulièrement expressive chez les protagonistes. Ces réactions kinésiques ne sont pas des gestes socialement codifiés à l'instar de la poignée de mains. Il s'agit chez Austen d'un tressaillement de tout le corps et chez Milton d'un relâchement du bras. Tous deux sont des gestes expressifs involontaires, générés par un échange interpersonnel. D'une part, les deux gestes ont le statut de signes kinésiques puisqu'ils sont intégrés à l'œuvre. D'autre part, le lecteur déchiffre leur sens kinésique à la condition de savoir ce que *tressaillir* et *relâcher* signifient corporellement, ce qui suppose une connaissance multimodale de nature kinesthésique, proprioceptive et visuomotrice. Ce savoir engage, en outre, le schéma corporel dans sa relation à une image corporelle capable de traduire un sens perceptif et sensoriel en signification narrative, renvoyant à certains paramètres fondamentaux de l'œuvre dans son ensemble.

Je commence par *Pride and Prejudice*. Elizabeth Bennet visite en compagnie de son oncle et de sa tante le domaine de Pemberley en l'absence de son propriétaire, M. Darcy. Ce dernier n'est attendu par l'intendante que le lendemain. Pourtant, il arrive à l'impromptu alors qu'Elizabeth est encore présente. Malgré la distance, Darcy et Elizabeth rougissent fortement en s'apercevant<sup>98</sup>. Cette manifestation émotionnelle

96 Merleau-Ponty 1945, p. 176.

97 Merleau-Ponty 1945, p. 177. Les italiques sont dans le texte original.

98 Sur la complexité du rougissement chez Austen, voir Halsey 2006, p. 226-238. Halsey montre qu'Austen exploite et déstabilise les conventions interprétatives du rougissement telles qu'elles sont employées dans les romans des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles.

involontaire annonce la perte de contrôle narrée dans les phrases suivantes. Elle est, en effet, suivie d'une réaction kinésique chez Darcy, dont la spécificité nécessite qu'elle soit analysée dans le contexte de l'œuvre. L'en extraire annulerait sa portée, la réduisant au sens généralisable de surprise en oblitérant sa dimension kinesthésique et, partant, sa force sémantique et stylistique. En effet, Darcy est le lieu d'un mouvement à la fois minime et puissamment expressif: «He absolutely started<sup>99</sup>.» Le verbe *to start* renvoie dans ce contexte à un mouvement corporel soudain et involontaire. L'équivalent le plus proche en français est 'tressaillir'. Le verbe *to start* évoque l'image d'un mouvement à la fois précis, contenu et intense de tout le corps. Il est suivi chez Darcy d'une immobilité momentanée mais totale: «He absolutely started, and for a moment seemed immovable from surprise» [Il tressaillit absolument, et l'espace d'un instant sembla figé par la surprise<sup>100</sup>]. M. Darcy a une réaction kinésique forte, qui reste toutefois minime du point de vue du mouvement engendré – un sursaut prononcé serait inconcevable, car nous savons à ce stade de la narration que le souci de maîtrise est prépondérant chez lui. Pourtant, sa réaction kinésique est renforcée par l'adverbe «absolument»: «He absolutely started.» Cette façon de souligner l'intensité de ce brusque mouvement de surprise est notable, car les extrêmes – et l'absolu en est un – sont généralement évités dans le système de valeurs austinien quand il est question du corps. Ainsi, une phrase de trois mots engendre la simulation perceptive complexe d'une réaction gestuelle à la fois globale et restreinte.

Le contrôle de soi dans le cadre de l'interaction sociale est une préoccupation majeure dans *Pride and Prejudice*. Le conflit qui sépare encore à ce moment du récit les futurs époux se fonde principalement sur ce paramètre qui, en anglais, est lié au concept de *propriety*<sup>101</sup>. Le caractère *approprié* ou *inapproprié* d'un comportement ou d'un discours est un levier radical de l'intrigue. La mère d'Elizabeth enfreint régulièrement cet impératif de *propriety* et compromet gravement la réussite sociale et, partant, le bonheur de celles de ses filles qui sont présentées comme valeureuses et dignes d'estime. Elizabeth est une héroïne d'autant plus positive qu'elle a une intelligence aiguë de l'approprié. Par ailleurs, le concept social de *propriety* est lié dans l'œuvre à la notion de *property*, laquelle renvoie à la propriété foncière, dont l'importance est également centrale chez Austen<sup>102</sup>. En effet, la société se divise entre ceux qui possèdent un bien immobilier et ceux qui n'en possèdent pas – ou qui vont en être dépossédés à travers des droits de succession qui ne permettent pas aux filles d'hériter. Ce devrait être le cas des filles Bennet.

Or, Elizabeth est vexée d'être surprise dans la *propriété* de celui dont elle a rejeté l'offre de mariage peu auparavant, comme sa présence chez lui constitue un geste *inapproprié*: «[A]nd every idea of the impropriety of her being found there, recurring to her mind, the few minutes in which they continued together, were some of the most

99 Austen 1996, p. 206.

100 Austen 1996, p. 206.

101 Voir Nardin 1973.

102 Voir Kaufmann 1992, p. 385-408.

uncomfortable of her life» [(je traduis littéralement) Et toute idée du caractère inadéquat d'être trouvée présente là, lui revenant à l'esprit, les quelques minutes pendant lesquelles ils continuèrent ensemble, étaient parmi les plus inconfortables de sa vie]<sup>103</sup>. L'inconfort superlatif ressenti par Elizabeth fait écho à l'absolu du mouvement de Darcy. Ces extrêmes sont fragilisants, comme ils menacent potentiellement les paramètres essentiels de ce qui se dit par deux abstractions : *civility* et *composure*. Il s'agit de ces qualités sociales qui consistent à se montrer, d'une part, civilisé comme l'est un citoyen respectueux des règles de bonne entente mutuelle et, d'autre part, composé, c'est-à-dire maître de toutes les parties du puzzle qui forme la *face* dans la relation interpersonnelle<sup>104</sup>. Ces deux abstractions n'ont de sens qu'en relation à la kinésie, comme elles relèvent de dynamiques comportementales.

«He [Darcy] absolutely started, and for a moment seemed immovable from surprise; but shortly recovering himself, advanced towards the party, and spoke to Elizabeth, if not in terms of perfect composure, at least of perfect civility» [Il tressaillit absolument, et l'espace d'un instant sembla figé par la surprise; mais se reprenant bientôt, il avança vers le groupe, et parla à Elizabeth, en termes sinon de parfaite composition, du moins de parfaite civilité]<sup>105</sup>. L'action de Darcy se définit par rapport à sa capacité à contrôler ses réactions, lesquelles sont formulées par le narrateur au moyen d'abstractions d'origine kinésique (*composure* et *civility*). Puis, il est dit que M. Darcy met un certain temps à se recomposer. Quand il y parvient enfin, il part : «[A]fter standing a few moments without saying a word, he suddenly recollected himself, and took leave» [Après s'être tenu quelques instants sans dire un mot, il se reprit soudain, et partit]<sup>106</sup>. Le narrataire est ainsi engagé à concevoir les nuances infimes et cependant fortement sémantisées d'un comportement légèrement moins maîtrisé que de coutume. La phrase «he suddenly recollected himself» [il se reprit soudain, littéralement : il se rassembla] implique de sa part une interprétation dynamique du point de vue non seulement visuel et kinésique, mais aussi kinesthésique.

Par ailleurs, le contenu de l'échange verbal, qui a lieu entre le choc initial de la rencontre et le départ de Darcy, n'est que très succinctement communiqué. Or, ce dialogue est significativement décalé par rapport à l'interaction kinésique narrée dans ce passage. En effet, Darcy demande plusieurs fois à quelle heure Elizabeth est partie de Longbourn et combien de temps elle compte rester dans le Derbyshire. Les paroles de Darcy sont adéquates : elles sont non compromettantes, tout en permettant d'inférer que la durée du séjour d'Elizabeth est une information qu'il tient à connaître. Par contre, son débit vocal est plus rapide que de coutume, manifestant, là encore, une perte légère de maîtrise<sup>107</sup>. La vitesse d'élocution relève du paraverbal et du kinésique :

103 Austen 1996, p. 206.

104 Le concept sociologique de *face* est ce qui est désigné dans les formules « perdre la face » ou « sauver la face ». Il en sera question dans le Chapitre 4. Sur l'expressivité et le développement du concept de civilité à partir du 16<sup>e</sup> siècle, voir Courtine et Haroche 1988.

105 Austen 1996, p. 206.

106 Austen 1996, p. 206.

107 Voir Juslin & Scherer 2005, p. 65-135.

du *paraverbal* par les caractéristiques du souffle et des sons produits (intonation; bruits expressifs, telle une respiration audible; modification du son suivant l'expression faciale, par exemple s'il y a un sourire); du *kinésique* par la nature des mouvements du diaphragme, de la gorge et de la bouche (mâchoire, lèvres et langue) qui donnent lieu à l'émission vocale<sup>108</sup>. Ce que le débit exprime à travers les modulations corporelles particulières de l'énonciation aide à renforcer l'effet produit par la répétition des questions posées par Darcy.

Il apparaît, grâce à cet exemple, que les informations kinésiques et paralinguistiques font partie intégrale de la communication en ceci qu'elles augmentent la complexité non seulement sémiotique (fondée sur plusieurs sortes de codes) mais aussi sémantique (fondée sur plusieurs sortes de sens) de l'échange<sup>109</sup>. La compréhension de l'épisode en question, éminemment critique dans l'évolution de la diégèse, repose majoritairement sur la lecture des signes kinésiques et paraverbaux émis par les protagonistes. Ces signes trahissent des émotions à haut risque, alors même que les paroles échangées sont relativement banales. Dans le système de valeurs austinien, où la maîtrise physique et émotionnelle est un impératif de premier ordre, les réactions kinésiques et paraverbales *absolument* minimales de Darcy (*a start* et une légère accélération du débit verbal) produisent pourtant l'effet d'une détonation *absolument* décoiffante. La force de la narration vient ici de la tension créée par un hiatus entre le verbal et le kinésique, lequel aggrave la portée des signes kinésiques. La force de la narration requiert, pour être perçue, que le lecteur mette à contribution son savoir corporel, et conçoive une simulation kinésique et kinesthésique des informations communiquées textuellement.

C'est avec une économie stylistique parfaite qu'Austen produit cet effet explosif<sup>110</sup>. Quelques mots suffisent pour traduire un trouble renversant. Le style kinésique de ce passage entre en résonance avec le système de valeurs et le style littéraire de l'œuvre dans son ensemble. Quand l'expression entre protagonistes se doit d'être aussi contrôlée que possible, le moindre mouvement *involontaire* a plus d'impact et de portée signifiante qu'un choc frontal dans un autre récit. Et cet effet est véhiculé par un style littéraire lui-même superbement maîtrisé. L'impact de cette détonation corporelle se lit ensuite dans les termes employés par le narrateur pour rendre les affects troublés d'Elizabeth, qui se retrouve « wholly engrossed by her own feelings » [entièrement absorbée par ses propres émotions], « overpowered by shame and vexation » [submergée de honte et de vexation], et rougissante encore et encore « over the perverseness of the meeting » [en pensant à la perversité de la rencontre]<sup>111</sup>. Le vocabulaire choisi communique un supplément d'information étonnamment compromettant. *To be engrossed* et *to be overpowered*, alors même que ces actions sont à entendre

108 Voir à ce sujet Poyatos 2002, vol. 1, chap. 3: « The audiovisual reality of interactive discourse: the speaking face », p. 63-101.

109 Voir Kendon 2000, p. 47-63.

110 Voir Miller 2003. Sur le contrôle stylistique de Jane Austen et son emploi d'un mot aussi banal en apparence que *very*, voir Barchas 2007, p. 303-338.

111 Austen 1996, p. 206.

figurativement, sont des verbes, ici au passif, qui suggèrent des états extrêmes. Le style, en ceci, se fait l'écho du hiatus qui, chez les personnages, sépare un contenu verbal sous contrôle et une communication corporelle momentanément débordée. Le récit est propre sur lui (les protagonistes font simplement quelques pas dans une allée en parlant horaire), mais il laisse transpirer des mouvements d'autant plus troublés et troublants qu'ils échappent à la maîtrise de leurs acteurs. La question alors n'est pas pour le lecteur de simplement subodorer des affects trahis par des lapsus kinésiques, mais plutôt d'observer l'expression kinésique comme une dynamique sensorimotrice complexe, sémantisée d'une façon élaborée par l'auteur grâce au style employé.

Le style kinésique de *Pride and Prejudice* ne peut se saisir qu'à travers un contact avec le style littéraire global de l'œuvre et son système de valeurs, dans lesquels la maîtrise et ses failles sont des vecteurs de sens dominants. En ce qui concerne *Paradise Lost*, les vecteurs de sens les plus persistants sont la tension et la résistance – deux abstractions d'origine kinesthésique. Ils s'incarnent principalement dans le personnage de Lucifer, soit l'incarnation de la rupture primordiale<sup>112</sup>. Or, c'est l'inverse de la tension qui est narré au moment charnière de l'œuvre, lorsque Adam comprend la transgression irréversible commise par Ève et va choisir, en toute conscience, de se joindre à elle. Ce passage est l'aboutissement des milliers de vers qui servent à expliquer le geste d'Adam et à rendre compte de la Chute :

On th' other side, *Adam*, soon as he heard  
 The fatal Trespass don by *Eve*, amaz'd,  
 Astonied stood and Blank, while horror chill  
 Ran through his veins, and all his joynts relax'd;  
 From his slack hand the Garland wreath'd for *Eve*  
 Down dro'p, and all the faded *Roses* shed:  
 Speechless he stood and pale, till thus at length  
 First to himself he inward silence broke<sup>113</sup>.

[De l'autre côté, Adam, dès qu'il a entendu la transgression fatale commise par Ève, abasourdi, s'est tenu stupéfait, vide, tandis que le frisson de l'horreur courait à travers ses veines et que toutes ses articulations se relâchaient; de sa main ballante la couronne tressée pour Ève chut par terre, et toutes les roses fanées s'éparpillèrent: sans voix il se tenait debout et pâle, jusqu'à ce qu'enfin, pour lui-même d'abord, il rompit le silence intérieurement.]

Adam comprend et va pourtant décider de mordre au fruit défendu, par amour pour Ève. Cette version éblouissante de la Genèse fait jouer un rôle essentiel au libre arbitre d'Adam qui, en connaissance de cause, reste uni à son amour. Or, il est notable du point de vue du style kinésique que, dans cette scène, le geste narré soit « all his joynts relax'd ». L'horreur traverse le corps entier d'Adam dont les articulations se relâchent. Au lieu de résistance et de tension, le corps cède. De sa main abattue tombe une couronne de roses, mimant par le geste la Chute que le choix d'Adam va provoquer. Ce passage narre le point de non-retour de toute la théologie judéo-chrétienne

112 Sur Lucifer chez Milton, voir Forsyth 2003.

113 Milton 1971, book IX, v. 888-895.

telle qu'elle est revisitée par Milton. Ce renversement est synthétisé dans cette image du premier homme, dont la main tombe et lâche des roses immédiatement fanées.

Mais aussi, la réaction kinésique d'Adam fait écho aux vers qui la précèdent. En effet, Ève présente la situation et le choix imminent de son compagnon en termes d'union et de désunion du couple primordial qu'ils incarnent, utilisant les mots « join » et « disjoyn » :

« For bliss, as thou hast part, to me is bliss,  
Tedious, unshar'd with thee, and odious soon.  
Thou therfore also taste, that equal Lot  
May joyn us, equal Joy, as equal Love;  
Least thou not tasting, different degree  
Disjoyn us, and I then too late renounce  
Deitie for thee, when Fate will not permit<sup>114</sup>. »

[« Car la béatitude à laquelle tu as part est pour moi béatitude, mais si elle n'est pas partagée avec toi, elle est sans saveur et bientôt odieuse. Goûte donc toi aussi (au fruit), de sorte qu'un lot égal nous unisse, une joie égale, comme un amour égal; à moins que tu n'y goûtes, un degré différent nous désunit, et il serait trop tard pour que je renonce à l'état divin pour toi, quand le destin ne saurait plus le permettre. »]

La dialectique du choix, qui est au cœur de la Chute, se formule dans *Paradise Lost* à travers l'image de la jointure. Ève et Adam sont unis l'un à l'autre comme l'ossature d'un corps unique. Rester uni à Ève pour Adam revient à préserver l'intégrité de ce corps qu'ils constituent ensemble. D'abord parlant en lui-même, Adam pense ces mots d'amour pour Ève : « Flesh of Flesh, / Bone of my Bone thou art, and from thy State / Mine never shall be parted, bliss or woe » [Chair de chair, tu es l'os de mon os, et de ton état le mien jamais ne sera scindé, béatitude ou tourment]<sup>115</sup>. La force de cette image vient, entre autres, de ce que l'ossature est au singulier (*bone of my bone*). Il n'est pas question de l'articulation de deux os, ni d'une côte prélevée hors du torse adamique, mais d'un os dont la singularité signifie, par la synecdoque, le caractère indéfectible du couple édénique.

S'adressant ensuite à sa compagne, Adam conclut : « Our State cannot be severd, we are one, / One Flesh; to loose thee were to loose my self » [Notre état ne peut être divisé, nous sommes un, une chair; te perdre serait me perdre moi-même]<sup>116</sup>. Dans ce contexte, la réaction kinésique d'un relâchement de toutes les articulations joue de façon extraordinairement condensée et expressive toute la problématique de la Chute dans cette œuvre. En effet, le cataclysme de la transgression pétrifie Adam, son bras tombe, sa main lâche les roses qui se fanent, frappées instantanément de destruction. Mais l'intégrité du corps primordial n'est pas entamée : Adam et Ève restent un, comme le bras d'Adam continue de faire partie de son corps, formant une corporéité indissoluble et fondatrice, en dépit du poids de culpabilité et de mort qui va s'abattre

114 Milton 1971, book IX, v. 879-885.

115 Milton 1971, book IX, v. 914-916.

116 Milton 1971, book IX, v. 958-959.

sur eux. La dimension culturelle et anthropologique du contexte de la Chute primordiale informe l'image corporelle développée dans ces vers. Mais aussi, la saisie poétique du geste d'Adam repose sur le savoir corporel du lecteur, fondé en partie sur son schéma corporel et sa mémoire sensorimotrice, grâce auxquels il comprend kinesthésiquement et proprioceptivement ce qu'impliquent le brusque relâchement du bras et l'intégrité néanmoins préservée du corps primordial.

Ainsi, les phrases « he absolutely started » chez Austen et « all his joynts relax'd » chez Milton sont des réactions kinésiques qui renvoient à la problématique centrale des œuvres respectives. Il s'agit dans les deux cas d'événements kinésiques qu'il est peu probant de réduire à une typologie des gestes, aussi exhaustive soit-elle. Plus que des formules codifiées qu'il serait envisageable de cataloguer, ces gestes sont des vecteurs de sens du point de vue narratologique. Ils relèvent du style kinésique de l'œuvre. Kendon rend compte d'un certain nombre de typologies et souligne qu'elles ne peuvent être que des outils à usage limité. Il suggère d'analyser le comportement en interaction selon des échelles variables et des mesures comparatives diverses, telles que le degré de conventionalité des gestes, la nature de leur rapport à la parole, le degré d'affectivité qu'ils communiquent, et le rôle qu'ils jouent dans la régulation de l'interaction<sup>117</sup>. Les exemples d'analyse proposés concernant *Pride and Prejudice* et *Paradise Lost* relèvent de tels paramètres. S'ajoute à ceux-ci une attention particulière portée à la simulation perceptive multimodale qui peut opérer de façon utile quand nous lisons la narration d'événements kinésiques.

Le premier chapitre de ce livre concerne le style kinésique de *Ulysses* de James Joyce. Le traitement de la corporéité et de la kinésie dans cette œuvre nécessite une technique d'analyse spécifique. Une approche du geste basée sur une typologie ou sur le postulat d'un réalisme littéraire à valeur documentaire est exclue<sup>118</sup>. Les trois personnages principaux de *Ulysses*, à savoir Leopold Bloom, Molly Bloom et Stephen Dedalus, correspondent *mutatis mutandis* aux figures homériques de Ulysse, Pénélope et Télémaque. L'une des lignes diégétiques centrales de l'œuvre joycienne est la rencontre de Bloom et Stephen, analogue à la réunion du père et du fils dans l'*Odyssée*. Or, cet événement se clôt, dans *Ulysses*, sur une poignée de mains, après laquelle Bloom entend les pas de Stephen qui s'éloigne et la vibration d'une guimbarde. Alors que la poignée de main est par excellence un geste social culturellement codifié, sa compréhension kinésique dans le contexte de cette œuvre ne peut se suffire d'un sens sociologique généralisable, car *le contact des mains* à ce moment de la narration est indissociable des pas de Stephen et du son de la guimbarde. En effet, chacun de ces trois événements corporels n'est signifiant dans cette œuvre qu'à la condition d'être lu en relation avec les deux autres. La kinésie dans la corporéité joycienne se perçoit à travers la trame complexe des relations lexicales et par les simulations perceptives qui en découlent progressivement.

117 Kendon 2004, p. 98.

118 L'approche du geste en littérature que propose Poyatos est celle d'un réalisme documentaire à valeur anthropologique, voir Poyatos 2002, vol. 3, p. 184.

## TROPES KINÉSIQUES ET VERBES D'ACTION

L'analyse kinésique nécessite d'assouplir les dichotomies littéral / symbolique et physique / mental, permettant ainsi d'observer de quelle manière le récit élabore un sens par le savoir corporel. George Lakoff et Mark Johnson proposent que tout système conceptuel « s'organise autour de notions de base relatives à la capacité humaine de fonctionner » étant donné les caractéristiques du corps humain et de son environnement. Les concepts d'action directe, « tels que *pousser, tirer, percuter, lancer, soulever, donner, prendre*, sont parmi les ancrages de base de notre système conceptuel en général et de notre système causal en particulier<sup>119</sup> ». Dans le deuxième chapitre de ce livre, trois actions directes sont considérées, soit *soulever* (chez Bède le Vénérable), *percuter* (dans la *Quête del Saint Graal* et chez Sir Thomas Malory), et *s'immerger* (dans *Patience*, l'adaptation moyen-anglaise du Livre de Jonas). Ces événements kinésiques apparaissent dans des contextes narratifs qui interdisent une dissociation du métaphorique et du littéral. Ils nécessitent pour être compris, d'une part, un savoir corporel qui soit exploité à travers des simulations aptes à sémantiser de façon pertinente les mouvements narrés. D'autre part, l'implication de ces événements dans les textes concernés s'inscrit dans un cadre sémiotique défini historiquement et anthropologiquement par les affects et croyances liés au corps.

Dans cette perspective, l'analyse des verbes d'action est particulièrement utile. David Kemmerer écrit que « la fonction prototypique des verbes dans toutes les langues est de dénoter les actions physiques, c'est-à-dire des situations dans lesquelles un agent, tel qu'une personne ou un animal, s'engage dans certaines sortes de mouvements corporels<sup>120</sup> ». Il reprend les exemples offerts par Ray Jackendoff, *walk, jog, limp, strut*, et *shuffle* [marcher, faire du jogging, boiter, marcher en se pavanant, et avancer en traînant les pieds], soit cinq verbes de *self-locomotion*<sup>121</sup>, pour proposer que la compréhension de « leurs contrastes sémantiques est caractérisée directement par les formats représentationnels des modalités spécifiques visuospatiales et motrices<sup>122</sup> ». Jackendoff écrit que les cinq verbes de *self-locomotion* ci-dessus « diffèrent uniquement dans la manière de leurs mouvements, soit l'une de ces choses qu'il est extrêmement incommode de caractériser au moyen de figures algébriques. Cependant, nous pouvons distinguer ces mots par leur apparence (et les sensations corporelles qu'ils induisent)<sup>123</sup> ». Pour Kemmerer, les récentes conceptualisations réalisées au

119 Lakoff & Johnson 1999, p. 230-231.

120 Kemmerer 2006, p. 348.

121 Jackendoff 2002, p. 350.

122 Kemmerer 2006, p. 356. Voir aussi p. 359 : « As with action concepts in general, there is increasing evidence that the meanings of action verbs – more precisely, the semantic features that specify the motoric aspects of the designated actions – are subserved by motor-related structures in the frontal lobes, especially in the left hemisphere. »

123 Jackendoff 2002, p. 350 : « [...] differ only in manner of motion, one of those things that is extremely awkward to characterize through algebraic features. However, we can distinguish these words by their appearance (and how they feel in the body). »



moyen de l'imagerie cérébrale « étayent la notion provocante que les aspects moteurs du sens des verbes d'action ne font pas partie d'une représentation symbolique abstraite dans le cerveau (tel l'analogie neuronal d'une entrée de dictionnaire), mais sont plutôt liés aux structures corticales frontales qui servent à l'exécution et l'observation de l'action<sup>124</sup> ». Nous comprenons les verbes d'action par des simulations perceptives, qui réactivent des données sensorimotrices permettant de configurer et comprendre kinesthésiquement et kinésiquement les distinctions sémantiques de verbes comme *walk, jog, limp, strut, et shuffle*.

Par ailleurs, ces cinq verbes montrent que les verbes anglais sont remarquablement précis quant à leurs dénnotations sensorimotrices. L'anglais distingue entre *jump, leap, bound, spring, et skip*, quand le français n'a à disposition que *sauter* ou *bondir*, lesquels n'impliquent aucune des particularités kinésiques des verbes anglais correspondants<sup>125</sup>. De même, l'anglais distingue entre *creep, glide, slide, et slither*, quand le français n'a que *ramper* ou la périphrase « avancer en glissant sur le sol<sup>126</sup> ». *Frapper* en anglais peut se dire *hit, smite, strike, smash, smack, thwack, ou hack*, chaque verbe impliquant des nuances visuomotrices et kinesthésiques spécifiques. La particularité sensorimotrice des verbes anglais sera un paramètre important pour l'analyse kinésique de *Patience* et de *Sir Gawain and the Green Knight*, deux textes anglais remarquables, préservés dans un manuscrit unique de la deuxième moitié du 14<sup>e</sup> siècle. Le ou les auteur(s) anonyme(s) de ces textes ont développé des récits qui sollicitent de façon déterminante le savoir kinésique du narrataire.

## LE CORPS SOCIAL

Je conclus le chapitre portant sur la question du littéral et du symbolique avec un trope kinésique déroutant, créé par le poète anglais Layamon (fin du 12<sup>e</sup> - début du 13<sup>e</sup> siècle), continuateur de Geoffroy de Monmouth et de Wace. Ce trope, en effet, montre le roi Arthur en seigneur viril allaitant. La question sera de rendre compte du trope sans dissoudre la dimension corporelle de l'image. Il s'agira ensuite de donner son épaisseur sémantique à cette image en identifiant les lignes culturelles (l'une d'elles est cistercienne) entremêlées par le choix poétique de Layamon. En outre, le trope de l'allaitement introduira le paramètre kinésique du social, qui sera considéré dans les deux derniers chapitres. En effet, Arthur chez Layamon allaite pour cette raison qu'il est au sommet d'une structure sociale dans laquelle l'expression symbolique du pouvoir le plus haut est la capacité de nourrir par son propre corps.

124 Kemmerer 2006, p. 359: « [...] support the provocative notion that the motoric aspects of the meanings of action verbs are not part of an abstract symbolic representation in the brain (like the neural analogue of a dictionary entry), but are instead linked with the same frontal cortical structures that subserve action execution and observation. »

125 Cf. Kemmerer 2006, p. 349.

126 Kemmerer 2006, p. 349.

Le domaine de recherche du savoir social (*social cognition*) participe des avancées concernant le savoir corporel (*embodied cognition*). La compréhension des actions, des mouvements et des gestes est en prise directe avec la capacité d'inférer chez autrui des actes, un état d'esprit, des intentions, des buts, des croyances, des attentes, telle une reconnaissance anticipée, inférée par Marcel à la vue du sourire de Françoise<sup>127</sup>. Ces inférences sont produites à partir du comportement et des gestes de la personne – tels des remous concentriques autour de la bouche<sup>128</sup>. Un nombre croissant d'études dans le domaine du savoir social visent à définir et théoriser les processus par lesquels nous produisons des inférences cognitives et affectives au sujet d'autrui. « Le savoir social est défini comme la capacité de construire des représentations de relations entre soi-même et autrui et d'utiliser ces représentations de façon flexible pour guider le comportement social<sup>129</sup>. » Pourquoi et comment comprenons-nous les expressions kinésiques d'autres humains suffisamment bien pour interagir avec eux, entretenir des relations durables et former des sociétés ? Des accidents cérébraux localisés et des maladies comme l'autisme ont poussé les chercheurs à associer le savoir social à des processus cérébraux liés à la capacité de produire de telles inférences<sup>130</sup>.

Une nouvelle approche se développe dans la mouvance du savoir corporel, qui propose que la simulation joue un rôle, non pas exclusif, mais néanmoins déterminant dans la connaissance sociale<sup>131</sup>. Ralph Adolphs explique qu'il existe au moins deux stratégies possibles pour juger d'une émotion manifestée par une expression faciale. Les participants mis à contribution lors d'expériences scientifiques peuvent « raisonner sur l'émotion d'autrui à partir de leur connaissance des configurations faciales normalement associées avec certaines émotions (par exemple, faire le raisonnement qu'un sourire est un signal de bonheur, *reasoning that a smile signals happiness*). Une seconde stratégie est de générer des images somatosensorielles qui correspondent à ce que la personne ressentirait si elle produisait l'expression montrée par le stimulus ; une telle procédure s'avère plus opérante dans les cas où une connaissance factuelle préalable ne serait pas disponible<sup>132</sup> ». La deuxième stratégie concorde avec la théorie de la simulation<sup>133</sup>. Selon cette seconde possibilité, nous sommes capables de comprendre un geste facial tel que le sourire parce que nous simulons, consciemment ou non, le même geste mentalement. Cette simulation par empathie permettrait de générer des configurations somatosensorielles de ce que l'autre personne est peut-être en train

127 Voir Gallese & Goldman 1998, p. 493-501.

128 Voir Joëlle Proust 2003, p. 296-320.

129 Walter *et al.* 2004, p. 1854.

130 Voir Oberman & Ramachandran 2007, p. 310-327.

131 Sur la distinction entre la *Theory-Theory* et la *Simulation-Theory*, voir Adolphs 1999, p. 476 ; Gallese & Goldman 1998, p. 436 ; Oberman & Ramachandran 2007, p. 316.

132 Adolphs 1999, p. 477.

133 Gallese & Goldman 1998 ; Hesslow 2002, p. 242-247.

de ressentir<sup>134</sup>. Plusieurs régions du cerveau sont alors engagées dans ces simulations, qui sont nécessairement multimodales<sup>135</sup>.

L'intérêt de cette approche du savoir social est sa flexibilité, laquelle garantit une plus grande précision. Car, le sourire, soit la contraction combinée de plusieurs muscles faciaux, dont les muscles *Zygomaticus Major* et *Orbicularis Oculi, Pars Lateralis*, n'est certainement pas nécessairement un signal de bonheur<sup>136</sup>. D'une part, le contexte dans lequel apparaît le signe kinésique a toujours un impact majeur sur le sens du geste, à la fois pour celui qui le produit et pour celui qui le perçoit. Alexander Todorov, Lasana Harris et Susan Fiske soulignent que le contexte social « affecte de manière différentielle le comportement déclenché par le même stimulus<sup>137</sup> ». Des études ont montré que des stimuli rigoureusement identiques produisent des processus neuronaux de nature différente chez les participants en fonction des buts sociaux spécifiés par la procédure de l'expérience<sup>138</sup>. D'autre part, l'interprétation des mouvements expressifs dans le cadre d'une relation interpersonnelle – quand bien même cette relation serait-elle à but scientifique et en laboratoire – lie de manière inextricable le cognitif à l'affectif<sup>139</sup>. En effet, l'interprétation kinésique en situation réelle est a priori un échange, où la perception des signaux d'autrui est simultanée à l'émission de signaux par la personne qui regarde. La perception d'un visage est toujours soumise à l'influence du visage, lui-même perceptible, de celui qui perçoit<sup>140</sup>.

À la question « What does facial expression express? » [Qu'exprime l'expression faciale?], Klaus Scherer et Heiner Ellgring répondent par une nouvelle approche des émotions qui contraste avec les théories des émotions discrètes. Selon les théories des émotions discrètes, « des programmes affectifs d'émotions de base (colère, joie, peur, tristesse, etc.) produisent des configurations de réponses prototypiques qui incluent des *patterns* d'expressions faciales associés à des émotions spécifiques<sup>141</sup> ». L'une des implications de cette approche est que l'émission d'un signal kinésique facial associé à une émotion spécifique doit permettre « la reconnaissance correcte par les observateurs de l'émotion exprimée<sup>142</sup> ». Or, la complexité des paramètres engagés dans un échange interpersonnel est telle que cet axiome paraît devoir limiter la mesure de l'expressivité

134 Adolphs *et al.* 2000, p. 2683; Adolphs 2006, p. 30. Sur l'empathie, voir Preston & De Waal 2002, p. 1-71; Berthoz et Jorland (éd.) 2004 et, dans cet ouvrage, voir Decety, p. 53-88, en ce qui concerne le rapport entre simulation et empathie.

135 Oberman & Ramachandran 2007, p. 312 et 314.

136 Krumhuber & Kappas 2005, p. 5.

137 Todorov *et al.* 2006, p. 77.

138 Todorov *et al.* 2006, p. 78.

139 Todorov *et al.* 2006, p. 82: « The consequence for social neuroscience is that it can never be solely cognitive but will inevitably entail emotion as well. The neural systems will likely prove interconnected between affect and cognition. »

140 Frith & Frith 2006, p. 42: « [S]ocial interactions are not normally a one-way process. We do not simply observe other people, make inferences about their mental states and predict what they are going to do. We use our inferences to help us communicate with others so that they, in their turn, can make inferences about our mental states. There are relative few imaging studies investigating such communicative intent. »

141 Scherer & Ellgring 2007, p. 113.

142 Scherer & Ellgring 2007, p. 114.

kinésique. Scherer et Ellgring proposent un changement de paradigme dans l'étude de l'expression émotionnelle, soulignant « la grande variabilité des états affectifs à l'intérieur des familles d'émotions ainsi que le fait que les expressions peuvent souvent ne représenter que partiellement le prototype<sup>143</sup> ». Ainsi, Scherer et Ellgring proposent une approche fondée sur des modèles componentiels des émotions, définissant une émotion comme « un processus qui engendre de l'activité cognitive, de l'expression motrice, une excitation physiologique, des tendances à l'action, et des états sensibles subjectifs<sup>144</sup> ». Ces diverses composantes sont liées et souvent synchrones lors d'un épisode émotionnel<sup>145</sup>. Les émotions auraient ainsi « un caractère *émergent* basé sur l'interaction de différentes composantes orientées par l'estimation d'un événement déclencheur<sup>146</sup> ». Dans cette perspective, l'accent est mis sur l'explicitation du lien qui existe entre le déclenchement d'une émotion et les modes de réponse engendrés<sup>147</sup>.

Ce lien ne traduit pas l'interne en externe mais actualise un continuum expressif mental et corporel<sup>148</sup>. En outre, les possibilités sémantiques d'une expression faciale sont si considérables qu'il faut plus qu'un concept abstrait comme celui de *joie* pour saisir la portée d'un sourire. Parce que l'expression d'une émotion est un événement intersubjectif et non un objet circonscrit, un récit élaboré peut s'avérer nécessaire pour rendre compte valablement d'un seul signe kinésique. Ceci apparaîtra dans l'analyse de la légende de Lucrèce au Chapitre 3, et dans l'analyse de *Sir Gawain and the Green Knight* au Chapitre 4. Mais auparavant, deux derniers sourires, tirés du seul premier tome de la *Recherche* de Proust, manifestent l'ampleur des possibilités sémantiques du signal orofacial, a priori prototypique, qu'est le sourire. Le premier est celui du docteur Cottard, le second est imaginé par Swann.

Proust décrit ces deux sourires par l'évocation narrativisée de situations sociales particulières, occasionnant des séries d'estimations comportementales non seulement chez celui qui perçoit et interprète le sourire, mais aussi chez celui qui l'émet :

Le docteur Cottard ne savait jamais d'une façon certaine de quel ton il devait répondre à quelqu'un, si son interlocuteur voulait rire ou était sérieux. Et à tout hasard il ajoutait à toutes ses expressions de physionomie l'offre d'un sourire conditionnel et provisoire dont la finesse expectante le disculperait du reproche de naïveté, si le propos qu'on lui avait tenu se trouvait avoir été facétieux.

143 Scherer & Ellgring 2007, p. 128.

144 Scherer & Ellgring 2007, p. 115.

145 Scherer & Ellgring 2007, p. 115.

146 Scherer & Ellgring 2007, p. 115.

147 Scherer & Ellgring 2007, p. 115: « One of the major features of componential theories is the effort to render the link between the elicitation of emotion and the response patterning more explicit than has been the case in discrete emotion theories. »

148 Harrigan 2005, p. 137, définit la kinésie ainsi : « Kinesics refers to actions and positions of the body, head, and limbs. » Il distingue la kinésie (1) de la proxémie (« Proxemics is the study of our perception and structuring of interpersonal and environmental space ») et (2) du regard (« Gaze involves movements and direction of the eyes in visual interaction »). J'inclus dans mes analyses ces trois catégories dans une problématique commune, préférant mettre l'accent, avec le terme de kinésie, sur le continuum mental et corporel qui associe de façon dynamique et souvent inextricable les mouvements du corps, les mouvements dans l'espace interpersonnel, et les mouvements du regard.

Mais comme pour faire face à l'hypothèse opposée il n'osait pas laisser ce sourire s'affirmer nettement sur son visage, on y voyait flotter perpétuellement une incertitude où se lisait la question qu'il n'osait pas poser : « Dites-vous cela pour de bon ?<sup>149</sup> »

Le sourire qui s'ajoute à toutes les « expressions de physionomie » du docteur Cottard est un acte social de communication, visant à produire des inférences chez les interlocuteurs du médecin. Plutôt que de la joie, ce sourire incarne un affect social complexe et dynamique selon lequel Cottard est conscient de son incapacité à évaluer de manière suffisamment fiable l'expressivité verbale et kinésique d'autrui. Les inférences que le sourire doit générer chez autrui ont pour fonction de protéger la face de Cottard – *face* étant ici à entendre comme ce qui se perd dans l'expression *perdre la face*. Les inférences souhaitées par Cottard sont censées dissimuler la faiblesse de ses approximations sociocognitives. Il ne s'agit donc pas d'une émotion discrète (*la joie*), mais d'une configuration intersubjective dynamique et réitérative, impossible à figer en une représentation, et vécue comme dangereuse pour l'estime de soi, en ce que ce sentiment réflexif peut être influencé par le jugement d'autrui.

Et flotte sur le visage de Cottard « perpétuellement une incertitude où se lisait la question qu'il n'osait pas poser ». Adolphe écrit que le cerveau ne consiste pas en un contenant de connaissances sociales, mais en une source permettant de générer ce savoir dans le contexte social<sup>150</sup>. Parce que « [l]e savoir social englobe le réseau des interactions sociales dans lesquelles nous sommes engagés avec d'autres », « [p]our comprendre comment [les autres] se sentent et ce qu'ils pensent, nous les sondons, nous leur posons des questions<sup>151</sup> ». Cottard, lui, préfère ne pas sonder, et c'est cela qui produit la facture spécifique de son sourire. Son sourire n'est pas la traduction corporelle d'un contenu mental, mais une manifestation faciale flottante qui lie inextricablement le mental et le corporel, la personne et autrui. Le choix du verbe *flotter* est remarquable à cet égard, comme il renvoie à cette frange spatiale et temporelle expressive qui, tout en étant arrimée aux tissus de la face, déborde de l'organisme. Car la réalité physiologique des muscles zygomatiques est perpétuellement hantée par la face de l'autre. Ainsi, la question interpersonnelle « Dites-vous cela pour de bon ? » habite l'incertitude chronique de Cottard et signe le style de son sourire.

Pour Adolphe, nous cherchons à comprendre les pensées et états émotionnels d'autrui dans une dynamique qui « crée un espace partagé pour une expertise et un savoir collectifs<sup>152</sup> ». Ce savoir collectif canalise le continuum qui conduit le déclenchement d'une émotion aux modes de réponse engendrés, sans toutefois pouvoir rendre ce continuum pleinement prévisible et maîtrisable. Swann, dans sa colère, fait appel à ce genre de savoir collectif :

« Quelle gaieté fétide ! » disait-il en donnant à sa bouche une expression de dégoût si forte qu'il avait lui-même la sensation musculaire de sa grimace jusque dans son cou révolté contre le col de

149 Proust, *Du Côté de chez Swann: Un amour de Swann*, 1987, p. 197.

150 Adolphe 2006, p. 33.

151 Adolphe 2006, p. 33 : « To find out how they feel and what they think, we probe them, we ask them. »

152 Adolphe 2006, p. 33.

sa chemise. «Et comment une créature dont le visage est fait à l'image de Dieu peut-elle trouver matière à rire dans ces plaisanteries nauséabondes? Toute narine un peu délicate se détournerait avec horreur pour ne pas se laisser offusquer par de tels relents. C'est vraiment incroyable de penser qu'un être humain peut ne pas comprendre qu'en se permettant un sourire à l'égard d'un semblable qui lui a tendu loyalement la main, il se dégrade jusqu'à une fange d'où il ne sera plus possible à la meilleure volonté du monde de jamais le relever<sup>153</sup>.»

En raison de la situation sociale dans laquelle il est imaginé, le sourire pensé par Swann est un acte d'agression. Et ce geste facial est si grave qu'il rejaillit sur la valeur définitive de celui qui l'a perpétré, condamné par Swann à une fange irrémédiable. En outre, penser à ce geste induit chez Swann une réaction émotionnelle de dégoût exprimée physiquement par une grimace ressentie musculairement. Chez Swann, le dégoût induit la simulation kinesthésique effective de son expression kinésique, de la bouche à la nuque. Pour Lévinas, le visage est l'expressif en autrui, et tout le corps humain est, en ce sens, plus ou moins visage<sup>154</sup>. La nuque en fait partie. L'expressif en autrui, c'est-à-dire le visage, ne s'arrête pas à la face. Il peut engager simultanément des zones multiples (comme la gorge, le diaphragme, les vertèbres), induisant des sensations kinesthésiques pour celui qui ressent l'émotion et des perceptions kinésiques pour celui qui en lit les signes. Enfin, Swann justifie le processus de ses affects par l'évocation d'un savoir collectif présumé: «C'est vraiment incroyable de penser qu'un être humain peut ne pas comprendre» la gravité d'un tel sourire. La compréhension d'une action comme le geste facial d'un sourire repose sur des modèles comportementaux interpersonnels, culturels et sociaux. En l'occurrence, Swann fait appel à la notion sociale du «semblable» dans la phrase «un sourire à l'égard d'un semblable qui lui a tendu loyalement la main». Il emploie ensuite l'idée culturelle d'ordre religieux que l'humain est «une créature dont le visage est fait à l'image de Dieu». Ainsi, l'effraction est grave en ce qu'elle met à mal l'égalité sociale entre pairs et l'a priori d'un respect mutuel, avec pour conséquence redoutable de fragiliser l'évidence mythologique d'une analogie entre le divin et l'humain.

L'évolution de la légende de Lucrece de Tite-Live à Shakespeare sera l'occasion d'explorer la complexité de l'événement intersubjectif qui ancre l'expression kinésique dans un processus de sémantisation fluctuant, généré par la personne sociale dans son rapport au groupe. C'est dans cette dimension aléatoire et pourtant fondatrice que les signes du visage circulent. Dans les récits littéraires, les événements kinésiques et leur compréhension – ou incompréhension intradiégétique – sont au cœur des rites d'interaction entre protagonistes. Ils sont des leviers sémiotiques de première importance dans la logique interactionnelle de la narration. Une problématique kinésique est centrale dans la légende de Lucrece, aussi bien que dans *Sir Gawain and the Green Knight*, à savoir le processus d'inhibition des impulsions motrices. Dans les deux cas, le phénomène est narrativisé par lequel une personne *se tient* volontairement immobile pour subir un acte qu'elle abhorre – le viol pour Lucrece, la décapitation pour

153 Proust, *Du Côté de chez Swann: Un amour de Swann*, 1987, p. 282.

154 Voir la citation en exergue.

Gauvain. L'événement kinésique est ici l'immobilisation intentionnelle de la personne par elle-même. Il nécessite, pour être saisi, des moyens d'analyse qui permettent d'appréhender la force sémiotique des signes kinésiques dans le cadre des relations sociales telles qu'elles apparaissent dans l'œuvre. J'aborderai la légende de Lucrece par le biais du concept complexe de *vergogne*, qui associe dans une configuration élaborée les affects et comportements sociaux traduits aujourd'hui par les termes de *honte*, *honneur* et *pudeur*. La *vergogne* active l'inhibition d'impulsions motrices, comme elle a pour fonction de réguler les scénarios interactionnels des membres d'un groupe. Ce concept d'origine antique – *vergogne* vient du latin *verecundia* – est proche de la notion moderne de *face*, telle qu'elle a été théorisée par Erving Goffman<sup>155</sup>, puis développée dans le domaine du discours-en-interaction<sup>156</sup>.

La face, d'après Goffman, « n'est pas logée à l'intérieur ou à la surface de son possesseur », « elle est diffuse dans le flux des événements de la rencontre, et ne se manifeste que lorsque les participants cherchent à déchiffrer dans ces événements les appréciations qui s'y expriment<sup>157</sup> ». Nous verrons que *Sir Gawain and the Green Knight* problématise d'une façon remarquablement pointue le paramètre transactionnel de la face et de son rapport au désir de maîtrise kinésique et discursive lors de l'échange interpersonnel. Ce texte met en évidence l'importance du mouvement corporel dans l'élaboration des identités sociales<sup>158</sup>. La *vergogne* et la *face* sont des concepts abstraits comme la *joie*, mais ils présentent l'avantage de ne pas pouvoir être extraits du contexte interactionnel (on ne peut pas montrer la photo d'un visage illustrant le concept de *vergogne* ou celui de *face*, comme il en est souvent fait de la *joie*). La saisie cognitive de la *vergogne* et de la *face* nécessite l'activation de simulations perceptives et implique conceptuellement l'interaction de *deux* visages, interaction contextualisée par l'acte narratif dans un cadre historique et anthropologique.

La kinésie est un mode de communication et de savoir spécifique, qui s'inscrit dans un réseau de paramètres multiples, allant de la sensation kinesthésique au jugement éthique, en passant par la création artistique, le positionnement interpersonnel, le déploiement de la parole, et les efforts qui consistent à faire face aux contraintes sociales les plus contradictoires. L'objectif de ce livre est de proposer une approche du corps en littérature centrée sur l'expression kinésique. Les analyses littéraires qui le constituent visent à mettre en évidence la force sémiotique de cette dimension particulière de l'humain.

155 Goffman 1974, chap. 1 : « Perdre la face ou faire bonne figure? », p. 9-42.

156 Voir Kerbat-Orecchioni 2005.

157 Goffman 1974, p. 10.

158 Voir Desmond 2006, p. 29 : « We can further our understanding of how social identities are signaled, formed, and negotiated through bodily movement. We can analyze how social identities are codified in performance styles... »





## 1. LE CORPS EN LITTÉRATURE

La matière (*hylè*) est potentialité (*dynamis*), tandis que la forme (*eidos*) est actualisation (*entelecheia*), et le mot actualisation (*entelecheia*) est employé dans les deux sens de savoir (*epistêmè*) et de mise en pratique (*theorein*).

Aristote, *De l'Âme*, II, 9-11

### MORCELLEMENT TEXTUEL ET GESTES DE CONTACT DANS *ULYSSES* DE JAMES JOYCE \*

Ce qui se dit de la corporéité de Stephen Dedalus dans *Ulysses* (1922) renvoie au mode de lecture de l'œuvre elle-même. Dans ce mode de lecture, l'intervalle et la résonance sont à percevoir. Au terme du récit, la figure de l'artiste telle qu'elle s'incarne dans le personnage de Stephen est à la source d'une double réverbération et d'une double vibration, qui sont perçues à distance par Leopold Bloom, resté seul. La réverbération est produite par les pas de Stephen et la vibration est générée par le jeu d'une guimbarde. Le choix poétique de la *guimbarde* est l'occasion d'observer le mode corporel et le style kinésique de l'œuvre<sup>159</sup>. Ceux-ci s'élaborent à travers le contact et la déconnection, le croisement et la disparition, rendant possible la résonance à distance des signes par réverbération et vibration. La corporéité n'y est jamais dissociable des signifiants qui la construisent, et ce fait même morcelle les corps en autant de mots. C'est le travail de lecture au sens étymologique du latin *legere* 'sélectionner, rassembler, relier' qui fait tenir ensemble et résonner les parties de ce corps syntaxique. Puis, à terme, c'est la simulation perceptive de l'action qui consiste à jouer d'une guimbarde qui permettra de comprendre le choix lexical de Joyce.

À travers l'acte de lecture, certains gestes clés se dessinent, dont le poids est considérable. Or, c'est précisément dans ces moments où le degré de corporéité est le plus

---

\* Je remercie vivement David Spurr pour ses précieux conseils concernant ce chapitre.

159 Je distingue le *style kinésique* global de *Ulysses* de la multitude de *styles littéraires* revisités, parodiés, réinvestis, pastichés par Joyce dans ses chapitres.

élevé et où l'événement kinésique est le plus chargé de sens que le ton du texte joue la carte de la désinvolture. Le destinataire est sans cesse mis au défi de saisir une corporéité qui suscite le rire tout en nécessitant la plus grande attention aux signifiants qui la constituent. En outre, ces événements montrent des corps dont la caractéristique essentielle est de pouvoir être affectés par d'autres corps. Le corps dans *Ulysses* fait écho à la proposition d'Elizabeth Grosz que «le corps doit être vu comme une série de processus, plutôt que comme un état fixe d'être [...]». Sa spécificité est fonction des degrés et des modes de son organisation, qui, à leur tour, sont le résultat ou les conséquences de sa capacité à être affecté par d'autres corps<sup>160</sup>. Les corps dans *Ulysses* sont bien des processus de devenir en ce qu'ils sont capables d'être affectés par d'autres corps.

J'ai montré ailleurs l'intérêt de la technique littéraire des entrelacs pour la lecture de certains aspects centraux de *Ulysses*<sup>161</sup>. La répétition des signifiants et de leurs synonymes dessine des lignes qui s'entrecroisent pour ensuite disparaître et refaire surface plus loin, semblables aux entrelacs picturaux des enluminures médiévales – tels les entrelacs du Livre de Kells dont Joyce était un fervent admirateur<sup>162</sup>. Ce jeu très précis de signifiants, orchestré par Joyce, nécessite de suivre la trace de ces lignes souvent sur des centaines de pages<sup>163</sup>. Pour la clarté de l'analyse, il est indispensable de segmenter l'entrelacs en secteurs. Je m'attacherai ici à suivre la trace des signifiants *teeth* et *hand* dont l'entrelacement renvoie au corps de Stephen. *Dents* et *main* conduisent à la guimbarde, dont les vibrations, permises par les dents et les mains de l'artiste, sont l'aboutissement de la rencontre des deux protagonistes masculins principaux. Une narratologie corporelle portant sur le style kinésique de *Ulysses* permet de comprendre, outre l'humour de ce choix instrumental, la valeur considérable, au terme de l'œuvre, du geste qui consiste à produire des sons au moyen d'une guimbarde grâce à un doigt et des dents.

Roy K. Gottfried souligne l'intérêt du concept aristotélicien d'*entéléchie* dans la prose de Joyce, principalement au niveau de la syntaxe. Pour Aristote, l'entéléchie est «l'accomplissement de possibilités inhérentes à la matière par l'action de la forme, une réalisation qui s'effectue par le processus kinétique du mouvement<sup>164</sup>». Or, la dynamisation du corps textuel par la lecture et la connexion syntaxique des signifiants conduit à la simulation perceptive d'un geste. Dans une lettre bien connue, Joyce écrit que *Ulysses* est une épopée associée à Israël et à l'Irlande, tout en étant le cycle du corps humain en même temps que l'histoire d'une journée<sup>165</sup>. L'aboutissement de cette

160 Grosz 1994, p. 12.

161 Bolens 2002, p. 117-142; Bolens 2006, p. 73-87. Sur la technique des entrelacs dans la littérature médiévale, voir Bolens 2000, p. 183-189.

162 Le fait que Joyce ait pu réinvestir une technique littéraire médiévale ne diminue en rien la modernité de son art, bien au contraire, cf. Bolens 2002. Sur Joyce et la modernité, voir Spurr 2002 et en particulier, sur la mise en récit de l'acte de lecture chez Proust et Joyce, le chap. 5: «Scenes of Reading», p. 88-103.

163 Voir Iser 1974.

164 Gottfried 1980, p. 81. Sur l'entéléchie chez Joyce, voir également Smith 2001, p. 753-773. Sur la distinction entre *kinétique* et *kinésique*, voir la note 91 de l'introduction.

165 Cité par R. Ellmann 1959, p. 521.

épopée du corps humain est la capacité pour l'artiste, Stephen, de créer, c'est-à-dire de produire chez l'autre (Bloom) par ses mouvements (geste et pas) la perception de résonances et de vibrations démultipliées. L'entéléchie des corps dans *Ulysses* se joue dans l'interaction kinésique, soit l'actualisation motrice (*entelecheia*) de la cognition (*epistêmê*) et de la pratique (*theorein*) de l'intersubjectivité, incarnée dans et par la potentialité expressive de l'humain.

Leopold Bloom et Stephen Dedalus viennent de se serrer la main et de se séparer. Bloom resté seul entend la réverbération double des pieds de celui qui s'éloigne, la vibration double d'une guimbarde. Une virgule sépare et lie – autrement dit, articule – la double réverbération et la double vibration, suggérant que celles-ci se font écho dans un redoublement supplémentaire qui marque en même temps leur différence.

Alone, what did Bloom hear?

The double reverberation of retreating feet on the heavenborn earth, the double vibration of a jew's harp in the resonant lane. (17.657)<sup>166</sup>

[Seul, qu'entendit Bloom ?

La double réverbération de pieds s'éloignant sur la terre née du ciel, la double vibration d'une guimbarde dans l'allée résonante.]

La démultiplication d'un redoublement par réverbération et par vibration ne s'arrête pas à la diégèse. Le nom de l'instrument, *jew's harp* 'guimbarde', est en lui-même évocateur d'un écho démultiplié dans une altérité réconciliée. D'une part, le nom composé de cet instrument en anglais est idéal : réunion de la judéité et de l'emblème de l'Irlande, la harpe ; réunion de deux David : le psalmiste et roi hébreux, ainsi que le roi légendaire irlandais également nommé David et doté d'une harpe. Résonance à la fois unique et double. Mais aussi, aux résonances d'un signifiant composé s'ajoute la dualité du signifié. Car le signifié 'guimbarde' est un instrument qui se place entre la double rangée des dents et qui se joue au moyen d'un doigt. Or, le texte fait mention de manière récurrente, en ce qui concerne Stephen particulièrement, des dents et de la main. Ces deux organes (dent et main) sont les lieux d'une modification corporelle signifiante dans le développement de la narration.

#### DE L'ARTISTE ÉDENTÉ À LA GUIMBARDE

Lire un entrelacs consiste à porter attention à des signifiants dont la réitération indique qu'ils jouent un rôle distinctif dans la construction de la narration. En l'occurrence, pour ce qui est de Stephen, les mots *dents* et *main* sont répétés, et avec eux les actions associées de *manger* et *mordre* pour les dents, et de *toucher* et *écrire* pour la main.

Les dents de Stephen sont en si mauvais état que celui-ci ne peut ingérer que des liquides. Dans l'abri du cocher (*Eumée*), Bloom s'évertue à faire manger Stephen : « It

<sup>166</sup> Joyce 1993. Même édition pour toutes les citations de ce texte.

occurs to me you ought to sample something in the shape of solid food, say a roll of some description » (16.577) [Il m'apparaît que vous devriez goûter à quelque chose qui ressemble à de la nourriture solide, je dirais quelque chose comme un petit pain]. Ses conseils n'ayant aucun succès, Bloom revient plus tard à la charge : « You ought to eat more solid food. You would feel a different man » [Vous devriez manger de la nourriture solide. Vous vous sentiriez un autre homme]. Et Stephen répond : « Liquids I can eat » (16.590) [Les liquides, je peux les manger]. Au début de l'œuvre déjà, Buck Mulligan surnomme Stephen « toothless Kinch » (1.22) [Kinch l'Édenté], surnom que ce dernier reprend plus tard :

My teeth are very bad. Why, I wonder? Feel. That one is going too. Shells. Ought I go to a dentist, I wonder, with that money? That one. Toothless Kinch, the superman. Why is that, I wonder, or does it mean something perhaps? (3.50)

[Mes dents sont en très mauvais état. Pourquoi, je me le demande? Sentir. Celle-ci y passe aussi. Coquillages. Devrais-je aller chez un dentiste, je me le demande, avec cet argent? Celle-là. Kinch l'Édenté, le superman. Pourquoi ça, je me le demande, ou bien cela a-t-il un sens peut-être?]

Cinq cents pages plus loin, Stephen répète : « Must see a dentist » (15.525) [Dois voir un dentiste]. Bien qu'au niveau diégétique Bloom ne soit pas dentiste, son nom est associé à l'art dentaire par deux fois. Un personnage, l'accordeur aveugle, est bousculé dans la rue « as he strode past Mr. Bloom's dental windows » (10.240) [alors qu'il passait devant les vitrines dentaires de M. Bloom]. Et dans le chapitre fantasmatique de *Circé*, Bloom se présente en disant : « Dr. Bloom, Leopold, dental surgeon » (15.431) [D<sup>r</sup> Bloom, Leopold, chirurgien dentaire].

Dans le même chapitre, un lien est établi entre *les dents et la main* quand Bloom se souvient d'un chien blessé. Il s'agit là d'un croisement déterminant de l'entrelacs qui dessine le sens des dents et de la main dans *Ulysses*. Au terme de l'œuvre et de cet entrelacs, il apparaîtra que la rencontre entre Bloom et Stephen aura eu un impact sur les dents de ce dernier, ainsi que sur sa main et sa capacité à créer. Dans *Circé* donc, Bloom s'adresse ainsi à Stephen : « You ought to eat. Cursed dog I met » (15.522) [Vous devriez manger. Maudit chien que j'ai rencontré]. Bloom prend soin de Stephen comme il s'était occupé par le passé d'un chien perdu. Il veut l'emmener chez lui et le nourrir comme il l'avait fait de l'animal. Mais il se souvient de la réaction orageuse de Molly.

The crux was it was a bit risky to bring him home as eventualities might possibly ensue (somebody having a temper of her own sometimes) and spoil the hash altogether as on the night he misguidedly brought home a dog (breed unknown) with a lame paw, not that the cases were either identical or the reverse, though he had hurt his hand too. (16.611)

[Le hic était que c'était un peu risqué de le ramener à la maison comme des éventualités pouvaient s'ensuivre (quelqu'une ayant un caractère bien à elle parfois) et tout gâcher comme la nuit où il ramena malencontreusement à la maison un chien (race inconnue) avec une patte estropiée, non pas que les cas soient ni identiques ni opposés, bien qu'il ait aussi blessé sa main.]

Un lien entre Stephen et le chien existe aussi bien dans ce monologue intérieur de Bloom que dans le monologue final de Molly: «like the night he walked home with a dog if you please that might have been mad especially Simon Dedalus son» (18.718) [comme la nuit où il est revenu à la maison avec un chien s'il vous plaît qui aurait pu être fou surtout Simon Dedalus fils]. L'association entre Stephen et un chien trouvé est frappante chez Molly en raison de son illogisme: Bloom est revenu avec un chien qui aurait pu être fou, surtout le fils de Simon Dedalus, à savoir Stephen. La voix de Molly, en éveil enfin dans le dernier chapitre de *Ulysses*, n'est jamais ralentie par des signes de ponctuation. Elle glisse d'une pensée à l'autre selon des associations d'autant plus significatives qu'elles sont libres de contraintes. Dans les réflexions de Bloom également, une analogie entre le chien et Stephen apparaît mais, à l'inverse du superbe et irrationnel glissement syntaxique et sémantique de Molly, Bloom voit un dénominateur commun entre Stephen et le chien: le chien avait une patte blessée, *a lame paw*, et Stephen s'est fait également mal à la main, *he had hurt his hand too*. Le chien était blessé à la patte et Stephen l'est aussi.

Il est fait mention de la blessure à la main de Stephen dans un passage de *Circé*:

BLOOM

(*Points to his hand.*) That weal there is an accident. Fell and cut it twenty two years age. I was sixteen.

[...]

STEPHEN

See? Moves to one great goal. I am twentytwo too. Sixteen years ago I twentytwo tumbled, twentytwo years ago he sixteen fell off his hobbyhorse (*He winces.*) Hurt my hand somewhere. Must see a dentist. Money?

(*Zoe whispers to Florry. They giggle. Bloom releases his hand and writes idly on the table in backhand, penciling slow curves.*) (15,525)

[BLOOM

(*Montre sa main du doigt.*) Cette cicatrice-là est un accident. Suis tombé et me suis coupé il y a de cela vingt-deux ans. J'avais seize ans.

[...]

STEPHEN

Tu vois? Se meut vers un grand but. J'ai vingt-deux ans aussi. Il y a seize ans moi qui ai vingt-deux ans culbutai, il y a vingt-deux ans il avait seize ans et tomba de son cheval de bois (*Il fait une grimace de douleur*). Je me suis fait mal à la main quelque part. Dois voir un dentiste. Argent?

(*Zoé murmure quelque chose à Florry. Elles rigolent. Bloom relâche sa main et écrit nonchalamment sur la table d'une écriture renversée, crayonnant des courbes lentes.*)

Il y a vingt-deux ans, Bloom eut un accident à la main; à vingt-deux ans, Stephen se blesse la main. À seize ans, Bloom eut l'accident en tombant, il y a seize ans, Stephen tomba. Ce chiasme temporel et kinésique encadre la mention de la cicatrice et de la blessure. Stephen fait une grimace de douleur (*he winces*) juste avant de dire qu'il s'est blessé (*Hurt my hand somewhere*). C'est ici la première mention d'une blessure à la main de Stephen et de Bloom, et le texte revient ensuite sur le sujet en ce qui concerne Stephen uniquement. Ce passage semble concerner un échange qui a pour lieu la main: Bloom fait référence à la marque (*weal*) laissée par une ancienne blessure qu'il porte à la main, puis Stephen fait une grimace de douleur, et c'est lui qui a une main blessée.

En d'autres termes, *la main blessée* passe de Bloom à Stephen. Stephen, dans *Circé*, parle encore une fois de sa main en disant : « Hand hurts me slightly » (15,547) [La main me fait un peu mal]. Mais c'est dans *Eumée*, comme Bloom et Stephen sont attablés dans l'abri du cocher, conversant avec un marin, que l'importance de la blessure se précise. Celle-ci est associée à la présence de Bloom qui tente de nourrir Stephen.

Le marin transporte avec lui plusieurs couteaux :

– And I seen a man killed in Trieste by an Italian chap. Knife in his back. Knife like that. Whilst speaking he produced a dangerous looking claspknife, quite in keeping with his character, and held it in the striking position. (16,584)

[– Et j'ai vu un homme se faire tuer par un gars italien à Trieste. Couteau dans le dos. Un couteau comme celui-là.

Tout en parlant il sortit un canif qui avait l'air dangereux, tout à fait accordé à son personnage, et il le tint dans la position de frapper.]

Il ajoute encore :

– There was a fellow sailed with me in the *Rover*, the old seadog, himself a rover [...]. Them are his trousers I've on me and he gave me an oilskin and that jackknife. (16,586)

[– Il y avait un compère qui naviguait avec moi sur le *Vagabond*, le vieux loup de mer (littéralement, chien de mer), lui-même un vagabond [...]. Voilà ses pantalons que j'ai sur moi et il m'a donné un ciré et ce couteau de poche.]

Puis Stephen répond à Bloom qui cherche à le nourrir absolument :

– Liquids I can eat, Stephen said. But oblige me by taking away that knife. I can't look at the point of it. It reminds me of Roman history.

Mr. Bloom promptly did as suggested and removed the incriminated article, a blunt hornhandled ordinary knife with nothing particularly Roman or antique about it to the lay eye, observing that the point was the least conspicuous point about it. (16,590)

[– Des liquides, je peux manger, dit Stephen. Mais auriez-vous l'obligeance d'éloigner ce couteau. Je ne peux pas regarder sa pointe. Cela me rappelle l'histoire romaine.

M. Bloom obtempéra promptement et éloigna l'article incriminé, un couteau ordinaire, émoussé, le manche en corne, avec rien en lui de particulièrement romain ou antique pour l'œil du commun, (M. Bloom) observant que sa pointe était en lui le point le moins remarquable.]

Enfin, le texte nous ramène à la blessure de Stephen sans en avoir l'air, au détour d'un dialogue portant sur un tout autre sujet. Stephen ici pose une question à Bloom : « – Who? the other, whose hand by the way was hurt, said » (16,603) [– Qui? l'autre, dont la main, ceci dit en passant, était blessée, dit]. Il n'est donc jamais explicité que Stephen fut blessé par un couteau. Mais la récurrence du motif du couteau, la réaction de Stephen à leur vue, et, peu après, le rappel de sa blessure à la main, créent une corrélation entre le couteau et la plaie, et ceci bien que Stephen souffrît dans *Circé* déjà de la même blessure indéfinie. Le texte narre la transmission d'une blessure à la main par l'entrelacement des signifiants et des simulations kinésiques qu'il suscite, plutôt que par l'explicitation diégétique et la représentation dénotative.

Après avoir donné l'origine de sa cicatrice, dans *Circé*, Bloom se met à écrire sur la table d'une écriture renversée, crayonnant des courbes (15,525). Le passage juxtapose donc chez Bloom la cicatrice de la main et l'écriture. Dans *Nausicaa*, Bloom a cette pensée: « All these rocks with lines and scars and letters » (13,364) [Tous ces rochers avec des lignes et des cicatrices et des lettres]. Les cicatrices, *scars*, sont inscrites sur les rochers et placées dans le texte entre les mots *lignes* et *lettres*: *lines and scars and letters*. Or, c'est en s'appuyant sur un rocher le matin que Stephen écrivait quelques mots:

Turning his back to the sun he bent over far to a table of rock and scribbled words [...]. Who watches me here? Who ever anywhere will read these written words? Signs on a white field. Somewhere to someone in your flutiest voice [...]. He lay back at full stretch over the sharp rocks, cramming the scribbled note and pencil into a pocket. (3.47-48)

[Tournant son dos vers le soleil, il se pencha fortement vers une table de rocher et gribouilla des mots [...]. Qui me regarde ici? Qui à quand jamais où que ce soit lira ces mots écrits? Signes sur un champ blanc. Quelque part à quelqu'un dans la voix la plus flûtée [...]. Il s'étendit complètement au-dessus des rochers tranchants, enfouissant la note gribouillée et le crayon dans une poche.]

Stephen part en emportant le texte qu'il vient d'écrire. Dans *Nausicaa*, Bloom, seul sur la plage, trouve une feuille de papier:

Mr. Bloom stooped and turned over a piece of paper on the strand. He brought it near his eyes and peered. Letter? No. Can't read. Better go. Better. I'm too tired to move. Page of an old copy-book. (13,363)

[M. Bloom se pencha et retourna un morceau de papier sur la grève. Il le porta à ses yeux et guigna. Lettre? Non. Peux pas lire. Ferais mieux d'y aller. Ferais mieux. Suis trop fatigué pour bouger. Page d'un vieux cahier.]

Bloom trouve une page mais ne parvient pas à la lire. En revanche, il voit à ses pieds un morceau de bois, « bit of stick » (13,363) [morceau de bâton], « wooden pen » (13,364) [plume de bois], dont il va se servir pour lui-même écrire un message. Mais il manque de place, pense qu'on marchera sur ces lettres, que la marée les effacera, et il les fait disparaître. Ainsi, Stephen écrit appuyé sur un rocher, et il emporte sa feuille; Bloom trouve une feuille mais ne peut la lire; il écrit un message; il efface le message, et il voit sur les rochers des lignes. Le message existe bien, mais il se lit autrement et ailleurs.

Le marin ramené au port par le *Rosevean* transporte dans ses poches non seulement des couteaux, mais aussi une carte postale<sup>167</sup>. Cette carte postale est sans message, et elle est adressée à un autre (16,581). Cependant, la carte donne lieu à un geste: Bloom la passe à Stephen: « He turned back the other side of the card picture and passed it along to Stephen » (16,583) [Il retourna la carte postale de l'autre côté et la passa à Stephen]. Ce mouvement rappelle le chiasme kinésique de la transmission de blessure dans *Circé*. Je récapitule: Stephen écrit quelques mots qu'il met dans sa poche; Bloom trouve une feuille mais il ne la lit pas; il écrit par contre un message et il l'efface; il voit sur les rochers des lignes, des cicatrices, des lettres; sa main porte une

<sup>167</sup> Sur le rôle et le sens du principe postal et de la carte postale dans les œuvres de Joyce, voir Spurr, à paraître.

cicatrice et il se met à écrire; Stephen est blessé à la main; le marin montre une carte adressée à un autre, sans texte; Bloom la retourne et la passe à Stephen; le marin sort des couteaux; Stephen demande à Bloom d'éloigner un couteau; Stephen – on nous le rappelle en passant, *by the way* – est blessé à la main. En somme, le message n'est jamais lu à proprement parler, mais *il existe dans le geste*, un geste dont l'existence est à son tour signifiée par la trace qu'il a laissée. Cette trace est une marque (*weal*), une cicatrice (*scar*) inscrite on ne sait comment sur les rochers ainsi que sur la main, sur l'organe des gestes, tel le geste d'écrire.

Arrivé chez lui avec Stephen, Bloom se lave les mains (17.625) :

Why did absence of light disturb him less than presence of noise?

Because of the surety of the sense of touch in his firm full masculine feminine passive active hand (17.627).

[Pourquoi est-ce que l'absence de lumière le dérangeait moins que la présence de bruit?

À cause de la sûreté de son sens du toucher dans sa main ferme entière masculine féminine passive active.]

Le sens du toucher est sûr chez Bloom en raison de sensations proprioceptives et kinesthésiques développées et fiables, qui rendent les informations visuelles superflues. Cette qualité repose sur le schéma corporel et la possibilité d'agir manuellement, en l'occurrence une main au contact de l'autre (Bloom se lave les mains). Et elle s'associe en même temps à des caractéristiques interpersonnelles propres à l'image corporelle. Ces caractéristiques sont signifiées par des concepts habituellement présentés comme des oppositions: masculin ou féminin; passif ou actif. La main de Bloom est dite *full* 'complète, entière, pleine'; elle englobe les deux dichotomies.

Stephen serre cette main avant de partir. Le geste social et très largement codifié de serrer la main en signe de salut ou d'adieu est investi ici d'une manière qui est propre au style kinésique de *Ulysses*. Le contact des mains fait converger les lignes textuelles qui concernent l'écriture et la blessure de la main. De surcroît, l'événement kinésique de l'écriture est à mettre en relation avec le besoin de Stephen exprimé au début de l'œuvre, lequel est précisément d'être touché :

Touch me. Soft eyes. Soft soft soft hand. I am lonely here. O, touch me soon, now. What is that word known to all men? I am quiet here alone. Sad too. Touch, touch me. (3.48)

[Touche-moi. Yeux doux. Douce douce douce main. Je me sens seul ici. Oh, touche-moi bientôt, maintenant. Quel est ce mot connu de tous les hommes? Je suis tranquille ici seul. Triste aussi. Touche, touche-moi.]

Il est remarquable que l'expression du désir d'être touché encadre la question qui hante Stephen: «What is that word known to all men?» (3.48) [Quel est ce mot connu de tous les hommes?], question posée par Stephen, dans *Circé*, au fantôme de sa mère: «Tell me the word, mother, if you know now. The word known to all men» (15.540) [Dis-moi le mot, mère, si tu sais maintenant. Le mot connu de tous les hommes]. Mais sa prière reste inexaucée par celle qui le menace des flammes de l'enfer et exige



son repentir. La mère de Stephen est terrifiante : « She fixes her bluecircled hollow eyesockets on Stephen and opens her toothless mouth uttering a silent word » (15.539) [Elle fixe ses orbites vides cerclées de bleu sur Stephen et ouvre sa bouche édentée, prononçant un mot silencieux]<sup>168</sup>. Elle est édentée, comme son fils « toothless Kinch ». À moins que ce ne soit le contraire, à moins que la disparition de la mère et la violence de celle-ci édentent le fils, le réduisant à tendre l'oreille vers un mot inaudible, *a silent word*, le laissant intouché, in-signifiant, et dès lors incapable de construire un sens par un geste d'écriture. Le verbe et le geste forment dans cette configuration une unité insécable.

Le mode de corporéité qui ressort des entrelacs de *teeth* et *hand* montre que le corps dans *Ulysses* est une série de processus sémantiques dont la caractéristique essentielle, plus que la substance ou la forme, est une propension à être affecté par d'autres corps. Les dents de Stephen sont relatives aux dents de sa mère, et sa blessure à la main est relative à celle de Bloom. Il en ressort un style kinésique qui répond au style de la narration. La *bouche édentée* et la *main blessée* circulent d'un corps à l'autre en tant que signifiants et en tant que configurations. Puis, les gestes narrés convergent vers un contact des mains et font jouer une mise en relation de signifiants souvent très distants dans l'espace du texte. Ce contact des mains et des mots produit une capacité à signifier conquise par les protagonistes à travers les simulations perceptives du narrataire. Le sens reste donc radicalement ouvert tout en donnant les signes patents de son existence par des corps communiqués verbalement, qui sollicitent l'intelligence kinésique du destinataire de l'œuvre.

#### TRANSMISSION DE CICATRICES

La cicatrice dans *Ulysses* peut être mise en regard avec la cicatrice de l'Ulysse grec. Jeune homme, le héros homérique avait été blessé au-dessus du genou par un sanglier. Quand enfin, après un long voyage, Ulysse est de retour, la cicatrice est la seule marque persistante de l'identité du roi d'Ithaque. Et c'est en voyant cette trace que sa nourrice, Euryclée, vivante encore, le reconnaît malgré les ans et malgré la puissance d'Athéna. Pour Maud Ellmann, la cicatrice écrit à proprement parler le nom d'Ulysse<sup>169</sup>. Or, la reconnaissance de ce qui signe le corps du héros est mise en scène d'une façon remarquable dans l'*Odyssée*. En effet, celui dont l'épithète homérique est *polutropos*, Ulysse aux nombreux tours, aux mille ruses, refuse, malgré sa prévoyance et son esprit de stratège, que ce soit les jeunes servantes inconnues qui lui lavent les pieds. Il demande que ce soit la vieille femme qui s'en charge, réalisant trop tard le risque encouru : « Car aussitôt il pensa en son âme qu'elle reconnaîtrait la cicatrice, l'ayant prise entre ses

168 Sur l'épisode de *Circé* et l'apparition spectrale de la mère de Stephen, voir Ferrer 1984, p. 127-144. Ferrer écrit, p. 131 : « [T]he scene in which the ghost of Stephen's mother appears [...] is a turning-point in the chapter and, perhaps, in the novel. »

169 M. Ellmann 1982, p. 84.

mains, et qu'elle rendrait publiques les actions à commettre<sup>170</sup>. » L'image suscitée par le texte est forte. Littéralement, Ulysse prévoit que la nourrice va prendre sa cicatrice entre ses mains: «*labousa oulên*», *labousa*, du verbe *lambanô* qui signifie 'prendre entre les mains', et *oulê* 'la cicatrice'. Leopold Bloom et Stephen Dedalus, quant à eux, portent la marque d'une blessure à la main et se serrent la main au moment de se séparer, prenant dans leurs mains leur cicatrice réciproque.

Au moment du retour, l'identité de l'Ulysse homérique réside entièrement dans une ligne inscrite sur sa peau au-dessus de son genou. Inversement, l'identité de l'Ulysse joycien est marquée par l'absence d'une autre cicatrice. En effet, Bloom est juif par son père, et il n'est pas circoncis (13,356). Traditionnellement, la judéité s'inscrit dans le corps par la circoncision et se transmet par la mère. Mais la mère de Bloom paraît plutôt catholique: elle jure par le sacré cœur de Marie lors de son apparition fantasmagorique dans *Circé* (15,417). Enfin, Bloom a été baptisé trois fois (17,635) et, alors qu'il est présenté et considéré comme juif par les Dublinois, il dit ne pas l'être: « He [the Citizen] called me a Jew... though in reality I'm not » (16,597). La circoncision peut être comprise comme un signe identitaire, comme une cicatrice, une marque inscrite sur le corps, semblable à la cicatrice de l'Ulysse homérique<sup>171</sup>. Or, dans l'œuvre joycienne, c'est l'absence de cette inscription qui marque de façon signifiante le corps et l'identité de la figure du père de retour, Bloom.

« Jewgreek greekjew » (15,474), autre réverbération double, double vibration, qui, par la réunion et le chiasme, donne un sens au tiers, au jeune Jésuite en perdition, Stephen, en entaillant son corps cette fois au niveau de la main. Dans l'Ancien et le Nouveau Testament, le doigt est organe d'écriture. On lit dans la Vulgate de saint Jérôme: « Dedit quoque Mosis completis huiusmodi sermonibus in monte Sinai duas tabulas testimonii lapideas scriptas digito Dei » (Exode 31:18)<sup>172</sup> [Puis ayant achevé de parler avec Moïse sur le mont Sinaï, Il lui donna les deux tables de la charte, tables de pierre, écrites du doigt de Dieu]. Le texte sacré est écrit par le doigt de Dieu, *digito Dei*. Il est écrit sur des tables de pierre, *tabulas lapideas*, de même que les lignes perçues par Bloom sont inscrites sur la roche. Dans le Nouveau Testament, le Christ écrit sur le sol, dans l'Évangile selon saint Jean. Il est enjoint de juger une femme adultère et, plutôt que de répondre, il se penche pour écrire: « Iesus autem inclinans se deorsum digito scribebat in terra » (Jean 8:6) [Jésus alors se penchant vers le sol, écrivait de son doigt dans la terre]<sup>173</sup>. Comme la question est réitérée, il se redresse et dit: « Que celui d'entre vous qui n'a jamais péché lui jette la première pierre ». Puis il s'incline à nouveau pour se remettre à écrire: « Et iterum se inclinans scribebat in terra » (Jean 8:8). Rien n'est dit du texte qu'il trace de son doigt. Le mystère de cet acte d'écriture demeure. Dans *Ulysses* le message n'est jamais lu. Mais Stephen, après sa rencontre avec Bloom, est capable de créer au moyen de son doigt une double vibration.

170 *L'Odyssée* 1963, chant 19, v. 390-391.

171 Cf. Baumgarten 2005, p. 322 et 330.

172 *Biblia Sacra, iuxta Vulgatam Versionem* 1969.

173 L'épisode de la femme adultère est une interpolation. Il a néanmoins été traduit par Jérôme et inclus dans la Vulgate.

Pour Hugues de Saint-Victor, penseur influent vivant à Paris au 12<sup>e</sup> siècle, le monde est un livre écrit par le doigt de Dieu : « *Universus enim mundus iste sensibilis quasi quidam liber est scriptus digito Dei*<sup>174</sup> » [Car ce monde sensible en son entier est pour ainsi dire une sorte de livre écrit par le doigt de Dieu]. À la Renaissance, Michel Ange montre le Père tendre son doigt et donner vie à l'homme, Adam. Chez Joyce, le père touche la main du fils qui part réécrire le monde. La tradition judéo-chrétienne, dans laquelle le doigt est organe de création non seulement du Verbe, du monde, mais aussi de l'autre, de l'humain, d'Adam, est peut-être à reconnaître dans le choix en même temps extraordinairement original de l'instrument, la guimbarde, joué par l'artiste qui s'éloigne. *The jew's harp* dans *Ulysses* s'inscrit dans une généalogie de gestes créateurs de la main, tout en étant unique dans son originalité<sup>175</sup>.

La guimbarde s'intègre dans une généalogie du geste qui entrelace les traditions judéo-chrétienne et celtique. Au doigt organe de création répond la conception celtique du doigt comme organe de connaissance. La légende galloise *Hanes Taliesin* raconte comment Ceridwen, la femme de Tegid Voel, faisait bouillir le chaudron d'inspiration pour son fils, Avagddu. Elle avait Gwion Bach à son service. Un jour trois gouttes de la liqueur magique giclèrent sur le doigt de Gwion qui porta son doigt à la bouche et reçut aussitôt le don de prophétie. Plus tard, Gwion renaquit et devint le poète Taliesin. Pour Thomas O'Rahilly, il est possible qu'une forme antérieure du récit montrât Taliesin, et non Gwion, goûter par son doigt la liqueur magique, obtenant ainsi l'inspiration poétique<sup>176</sup>. De façon similaire, un mythe irlandais raconte comment Finn acquit la connaissance en portant son doigt à la bouche : il venait de toucher le Saumon de la Sagesse, brûlant, métamorphose du dieu de l'Autre Monde, qu'il avait vaincu et qu'il faisait rôtir. Finn eut dès lors accès à un savoir supérieur en mâchant son doigt, en l'occurrence ici le pouce : « *Finn chewed his thumb from the skin to the flesh, from the flesh to the bone, from the bone to the marrow, from the marrow to the juice, and then he knew*<sup>177</sup> » [Finn mâcha son pouce de la peau à la chair, de la chair à l'os, de l'os à la moelle, de la moelle au suc, et alors il sut]. Dans *Poems of Oisín, Bard of Erin* de J. H. Simpson, publié en 1857, on lit : « *Fionn (sic) put up his thumb and chewed it, and knowledge was given him* » [Finn prit son pouce et le mâcha, et la connaissance lui fut donnée]<sup>178</sup>. Parce que l'acte de mâcher, écrit O'Rahilly, implique l'usage des dents, on pensa que Finn possédait une dent de connaissance, une dent de sagesse : « *tuc a ordain fo a dét fis* » [il plaça son pouce sous sa dent de sagesse], c'est-à-dire, il mâcha

174 Hugues de Saint-Victor, *Eruditionis Didascalicae* v11, t. 176, 1854.

175 Sur l'intérêt de Joyce pour la théorie du geste de Marcel Jousse, voir Rabaté 1991, p. 134-153. Joyce ne connaissait pas encore la théorie de Jousse quand il écrivait *Ulysses*. Par contre, après avoir entendu avec enthousiasme les conférences de Jousse données à la Sorbonne en 1931, il y fait référence dans *Finnegans Wake*, quand il emprunte la formule – elle-même empruntée ailleurs par Jousse : « *Au commencement était le Geste* », pour en faire « *In the beginning was the gest he jousstly says, [...]* » (*Finnegans Wake* 1939, p. 468, l. 5-11). Dans cette phrase, Joyce joue avec le nom *Jousse* dans « *jousstly* » et avec l'homophonie presque parfaite entre le français *geste* et l'anglais *jest* 'plaisanterie, ce qui fait rire', voir Jousse 1925, p. 3.

176 O'Rahilly 1957, chap. 17 : « *The Wisdom of Finn* », p. 318-340.

177 Curtin, cité par O'Rahilly, 1957, p. 335.

178 O'Rahilly 1957, p. 335.

son pouce au moyen de sa dent de sagesse<sup>179</sup>. Une telle association des dents et du doigt évoque la proximité de ces mêmes organes lors de l'utilisation de la guimbarde. Il n'est pas impossible que Joyce connût cette tradition associée à la légende de Finn, une légende qui lui était familière et qu'il réinvestit dans *Finnegans Wake*. Stephen, Irlandais chrétien, joue d'une harpe juive, qui résonne grâce aux dents qui l'enserrent et grâce au doigt qui l'active, doigt par lequel Taliesin acquiert la connaissance et par lequel le Christ écrit, comme le fit Dieu des Tables de la loi.

Stephen part au moment où le Juif ni circoncis ni juif a fini de faire de lui un Jésuite errant circoncis – circoncis de la main, du doigt, de l'organe de l'écriture. Le sacrifice partiel de la circoncision du sexe fonde la légalité devant Dieu du pouvoir procréateur de l'homme. La circoncision de la main libère l'écrivain de sa paralysie en légitimant son geste et en le rendant à son pouvoir d'écriture. Le mot recherché par Stephen est peut-être à lire dans la ligne tracée sur sa main par le toucher, par le contact de la main de l'autre. Cette cicatrice formerait ainsi par son inscription le signe mobile de l'identité de Stephen, identité dont seuls les gestes de la main sont en mesure de rendre compte, gestes créateurs des vibrations d'une guimbarde qui redoublent les pas de Stephen et rejoignent l'oreille de Bloom. Le corps dont il est question ici relève d'un corps vécu qui s'élabore chez le sujet dans la relation à l'autre, « dans l'expérience perceptive intersubjective<sup>180</sup> ». Il s'agit d'un corps narrativisé dont les dents disparaissent parce que l'autre a disparu, l'appétence étant alors mise à mal. Puis l'appétence est reconquise grâce à une présence nouvelle, qui réinstalle le sujet dans son corps, dans sa capacité à mordre une guimbarde et à transformer sa bouche en caisse de résonance.

La simulation perceptive permet d'inférer que Stephen n'est plus édenté au moment de s'éloigner, parce qu'une guimbarde résonne en même temps que ses pas. Et si ses dents ont fini de tomber les unes après les autres, c'est que Bloom l'a nourri. Molly se souvient d'un homme, Bloom, dont les dents lui donnaient faim : « splendid set of teeth he had made me hungry to look at them » (18.698) [splendide rangée de dents il me donnait faim rien qu'à les regarder]. Cette phrase contraste avec la pensée de Stephen au début de l'œuvre : « Hunger toothache » (3.42) [Faim mal-de-dents]. Il existe dans les deux phrases une relation entre les dents et la faim : Stephen souffre des dents et de la faim, tandis que Molly se souvient des belles dents de Bloom qui lui donnaient faim. Bloom insiste pour nourrir Stephen. Il y parvient, à force de persévérance, dans sa cuisine, en lui faisant un chocolat chaud (« Epps's soluble cocoa » 17.629). Celui qui était sans dents, *toothless Kinch*, et qui était un artiste incapable de créer, part en modulant des sons entre ses dents et avec ses pas, c'est-à-dire par la mobilité de son corps entier. Dr Bloom, chirurgien dentaire, *dental surgeon*, dont les belles dents donnent faim, l'a nourri.

Il lui a aussi serré la main, lui dont la main est douée d'une précision chirurgicale :

179 O'Rahilly 1957, p. 335.

180 Gallagher 2005, p. 26.

What quality did it (his hand) possess but with what counteracting influence?  
 The operative surgical quality but that he was reluctant to shed human blood even when the  
 end justified the means, preferring, in their natural order, heliotherapy, psychophysicaltherapeutics,  
 osteopathic surgery (17.627).

[Quelle qualité est-ce qu'elle (sa main) possédait mais avec quelle influence neutralisante ?  
 La qualité opératoire chirurgicale mais avec (l'influence neutralisante) qu'il était réticent à  
 verser le sang humain même quand la fin justifiait les moyens, préférant, dans leur ordre naturel,  
 l'héliothérapie, les psychophysiothérapeutiques, la chirurgie ostéopathique.]

Il est apparemment contradictoire que Bloom préfère la *chirurgie* ostéopathique à la *chirurgie* comme il refuse de faire couler le sang. Cependant, la chirurgie qu'il pratique sur Stephen ne fait effectivement pas couler le sang, puisque le processus corporel narré est du domaine du signifiant et se joue dans l'espace narratif du contact interpersonnel. Ce faisant, ce geste ostéo-thérapeutique a un impact considérable puisque l'artiste récupère ses dents, les seuls os visibles du corps humain.

Ce processus de transformation corporelle s'exprime dans la narration par la relation de certains passages entre eux. Ainsi, nous ne savons pas comment Stephen est blessé à la main; il n'est pas possible de mettre le doigt sur un passage où l'événement serait désigné. Ceci n'est jamais donné à lire au niveau de la diégèse, de la même manière que les messages intradiégétiques ne sont jamais lus. Ce qui est illisible l'est, car cela existe dans l'intervalle et la relation uniquement, soit dans l'espace narratif et perceptif dans lequel a lieu le geste expressif. C'est dans cet espace que le texte induit des séries d'inférences déterminantes pour l'élaboration du sens narratif de l'œuvre.

Stephen, en s'éloignant, fait vibrer l'espace qui l'entoure sans avoir recours à la vocalisation ou à l'articulation verbale. Le texte fait référence à des vibrations. Le corps, unifié par la lecture à travers le morcellement des mots, est capable d'exister dans la perception de l'autre – Bloom dans la diégèse; le destinataire de *Ulysses* au regard de Joyce. L'artiste, l'humain, module sa cohérence dans l'œil, l'oreille et la main d'un autre humain. Dans le récit, l'événement a lieu *entre* Bloom, pourtant seul (*alone*), et Stephen s'éloignant. Pour le destinataire de *Ulysses*, également seul dans son acte de lecture, il s'agit d'entendre la vibration de traces illisibles, que le texte réverbère néanmoins distinctement. Selon David Hayman, « *Ulysses* peut être vu comme une collection de vibrations habilement arrangées, dont l'intensité va dépendre de la conscience que nous en avons<sup>181</sup> ». L'événement de la lecture est un geste agi à travers les lignes fluctuantes d'une dynamique perceptive, laquelle est élaborée par l'interaction des signifiants (tels *jew's harp*, *teeth*, *hand*) et des signifiés simulés mentalement (tels les mouvements impliqués par le jeu d'une guimbarde). La pression des dents sur la guimbarde et le mouvement du doigt qui active la bande métallique de l'instrument doivent être simulés dans leur simplicité sensorimotrice pour que soit comprise leur force.

La corporéité dans *Ulysses* nous apprend que le corps humain dans une narration n'est accessible que par une technique de lecture particulière, *qui se déduit du texte lui-même*. Le style kinésique de l'œuvre de Joyce fait jouer un rôle central à la

181 Hayman 1982, p. 120.

dimension spatiotemporelle du texte, au rythme de la narration, à la dynamique de l'acte de lecture, et à l'attention kinésique du destinataire, qui rendent possible une démultiplication des vibrations et des réverbérations de l'œuvre. Dans son monologue final, Molly s'exclame : « he never can explain a thing simply the way a body can understand » (18.705) [il ne peut jamais expliquer une chose simplement comme un corps peut comprendre]. Plutôt que de réduire « a body » 'un corps' dans cette phrase à « somebody » 'quelqu'un', avec le sens plus banal de « il ne peut jamais expliquer une chose simplement de sorte que l'on puisse comprendre », il est préférable de retenir le terme choisi et d'y lire une référence à une compréhension corporelle. Car la remarque de Molly entre alors en résonance avec la préoccupation de Stephen quand, dans *Circé*, ce dernier parle du geste en ces termes : « So that gesture, not music not odours, would be a universal language, the gift of tongues rendering visible not the lay sense but the first entelechy, the structural rhythm » (15.411) [De sorte que le geste, non pas la musique ni les odeurs, serait un langage universel, le don des langues rendant visible non pas le sens commun mais la première entéléchie, le rythme structurel].

Le désir de Stephen d'accéder par le geste au langage universel du rythme structurel donne lieu, au terme de l'œuvre, à l'actualisation (entéléchie seconde) d'un rythme incarné – des pas –, redoublé par un rythme instrumental, produit par le battement renouvelé d'un doigt sur la tige métallique d'une guimbarde. Toute la force de l'humour joycien est synthétisée dans le choix de l'instrument, une mini harpe portative, dont les vibrations ne sont ni musicales ni locutoires. Ce faisant, le geste qui active l'instrument, le doigt se dirigeant des alentours de la bouche *en direction* de l'autre dans une déixis sans objet (le doigt ne désigne rien à proprement parler), est néanmoins le signe qu'*il y a* un autre visage, marquant ainsi la condition du signe, du langage et du sens d'après Lévinas<sup>182</sup>. L'expressif alors n'est réductible ni au signe symbolique ni au signal naturel, ni au mental ni à l'organisme. Puis, le composé qui renvoie à lui, *jew's harp*, contient *juif* et *harpe*, *juif* « pointant » en direction de Bloom et *harpe* en direction de Stephen, sans que ni Bloom (Juif non juif) ni Stephen (poète sans ode) ne puissent en aucune manière être circonscrits et représentés par cette référence. Dans *Ulysses*, le composé *jew's harp* relève du face à face en ce que le face à face a d'insaisissable et de déterminant précisément pour ce qu'il échappe à la prise. Or, c'est cela même qui permet l'entéléchie dans cette œuvre. L'entéléchie joycienne est l'actualisation du mouvement interpersonnel par l'acte cognitif et corporel. Cette actualisation de l'humain relève de l'expressif, c'est-à-dire de l'imprévisible envisagé comme un rire fait irruption. Chez Joyce, l'entéléchie *se rit*, de manière à ce qu'« un corps », celui-là même qui rit, avec Molly, *sache* le sens saisissant et incernable de l'épopée du corps qui a révolutionné l'écriture moderne.

182 Lévinas 2006, p. 227 : « Qu'est-ce qu'avoir un sens ? [...] Ce n'est pas la médiation du signe qui fait la signification, mais c'est la signification (dont l'événement originel est le face à face) qui rend la fonction du signe possible [...]. Le sens c'est le visage d'autrui et tout recours au mot se place déjà à l'intérieur du face à face originel du langage. »

## 2. TROPES KINÉSQUES ET VERBES D'ACTION

Le style kinésique d'un discours se manifeste fréquemment à travers ses tropes et en particulier ses comparaisons et ses métaphores<sup>183</sup>. Merleau-Ponty en use d'une manière inattendue dans *La Phénoménologie de la perception* :

Si je me tiens debout devant mon bureau et que je m'y appuie des deux mains, seules mes mains sont accentuées et tout mon corps traîne derrière elles comme une queue de comète. Ce n'est pas que j'ignore l'emplacement de mes épaules ou de mes reins, mais il n'est qu'enveloppé dans celui de mes mains et toute ma posture se lit pour ainsi dire dans l'appui qu'elles prennent sur la table<sup>184</sup>.

Pour expliquer le vécu sensoriel et perceptif de sa posture, le philosophe emploie l'image surprenante d'une queue de comète. Les sensations kinesthésiques se concentrent au niveau des mains, transformant le reste du corps en présence évanescence, en source de données proprioceptives récessives<sup>185</sup>. Ceci est également vrai de l'allure extérieure du corps pour celui qui lit la posture à distance (« toute ma posture se lit... »). Or, la comparaison choisie ajoute un supplément d'information dont la force complique, pour des raisons kinésiques, l'explication philosophique. En effet, la posture décrite implique une fixité relativement grande, permettant l'appui des mains sur la table, alors que *la queue d'une comète* est une phrase qui désigne un phénomène physique d'extrême rapidité. Tandis qu'il fait référence à un vécu corporel pour l'éclairer, Merleau-Ponty use d'une comparaison qui génère une tension sémantique du point de vue kinésique : la majorité du corps est vécue comme fugace parce que les mains sont fixes et exercent une pression stable qui concentre l'attention perceptive.

L'intérêt de ce style philosophico-littéraire est de provoquer un arrêt sur image, lors duquel le lecteur doit chercher un équilibre sémantique, grâce à son savoir kinesthésique et kinésique, entre pression locale fixe et mobilité extrême et floue. Or, cette

---

183 J'emploie le terme de *trope* dans son sens premier de « tour, tournure, détournement », sans m'attacher à différencier le *trope* à mot unique de la *figure* à plusieurs mots, comme le prônait Fontanier [1821-1827] 1977, p. 72. Gérard Genette assouplit cette distinction quantitative dans *Métalepse* 2004, p. 8-9.

184 Merleau-Ponty 1945, p. 116.

185 Voir O'Shaughnessy 1995, p. 182-183.

tension même est le sens de l'analyse proposée par Merleau-Ponty. Pour communiquer ce sens corporel, Merleau-Ponty exploite la capacité de son lecteur à produire une simulation perceptive nécessairement dynamique, où seraient combinées, d'une part, l'association du corps propre au passage rapide d'une comète et, d'autre part, la pression verticale des mains du même corps, appuyées sur un plan horizontal. Lawrence Barsalou souligne que la compréhension de métaphores – et d'analogies en général – se fonde pour beaucoup sur des configurations sensorimotrices<sup>186</sup>. En l'occurrence, l'explication de Merleau-Ponty nécessite, pour être comprise, une simulation perceptive non seulement visuelle, mais aussi kinesthésique et proprioceptive, par laquelle le lecteur comprend la comparaison du philosophe au moyen d'un savoir d'origine corporelle.

Par ailleurs, le littéral et le figuratif restent clairement distincts dans le discours de Merleau-Ponty, et le choix du trope ne porte pas à conséquence pour la suite de l'analyse : la comète sort du champ discursif. Il en va tout autrement des textes et des tropes dont il est question dans ce chapitre. Mon objectif est d'observer de plus près certains tropes kinésiques surprenants, par lesquels la narration communique des informations qui échappent à la distinction entre le littéral et le figuratif, et entre le corporel et le mental, pour cette raison que leur compréhension repose sur la capacité du narrataire à exploiter son savoir sensorimoteur et en particulier kinesthésique et kinésique. Il s'agit chez Bède d'une élévation spirituelle qui pose le problème de la séparation des notions de corps et d'âme. Dans *La Queste del Saint Graal*, un verbe d'action inattendu est employé pour rendre compte de la transfiguration eucharistique, dès lors que le dogme l'a dé-métaphorisée. Enfin, dans *Patience*, la relation entre Jonas et Dieu s'incarne dans un mouvement complexe où l'action centrale d'immersion *jusqu'au cœur* donne lieu à l'élaboration d'un sens narratif particulièrement élaboré.

Un exemple tiré des *Confessions* d'Augustin permet de réaliser le rôle joué par les simulations perceptives dans certains styles discursifs et réflexifs. S'adressant à Dieu, Augustin écrit ceci :

Capiunt ergone te caelum et terra, quoniam tu imples ea? An imples et restat, quoniam non te capiunt? Et quo refundis quidquid impleto caelo et terra restat ex te? An non opus habes, ut ququam continearis, qui contines omnia, quoniam quae imples continendo imples? Non enim vasa, quae te plena sunt, stabilem te faciunt, quia etsi frangantur non effunderis. Et cum effunderis super nos, non tu jaces, sed erigis nos, nec tu dissiparis, sed colligis nos<sup>187</sup>. (I, iii, 3)

[Le ciel et la terre vous contiennent-ils donc, puisque vous les remplissez? Ou bien les remplissez-vous, mais reste-t-il encore quelque chose de vous, parce qu'ils ne vous contiennent point? Et où reversez-vous ce qui reste de vous, une fois remplis le ciel et la terre? Ou bien n'avez-vous nul besoin d'être contenu par quoi que ce soit, vous qui contenez tout, puisque ce que vous remplissez, vous le remplissez en le contenant? Ce ne sont pas les vases pleins de vous qui vous donnent votre stabilité : viendraient-ils à se briser, vous ne vous répandriez pas au dehors. Quand vous vous répandez sur nous, vous ne tombez pas à terre, vous nous relevez; vous ne vous éparpillez pas, vous nous rassemblez.]

186 Barsalou 2003, p. 526.

187 Augustin, *Confessions*, vol. 1, 1925, traduction de Labriolle.



La transcendance divine est ici entièrement conceptualisée à travers des verbes d'action associés à la contenance – une contenance posée en termes dynamiques : remplir, se verser, se répandre, rester contenu malgré la perte du contenant, rassembler. La question générale posée par Augustin évoque le problème de physique mécanique donné en exemple par la neuroscientifique Mary Hegarty pour illustrer l'activation des simulations perceptives : « Que se passe-t-il si vous remplissez une baignoire jusqu'au bord et que vous entrez alors dans le bain<sup>188</sup> ? » Augustin utilise l'inférence physique du débordement ou du déversement dans la simulation perceptive d'un vase trop plein ou brisé, afin de contredire cette inférence. La force rhétorique de son discours réside dans cette contradiction d'une inférence kinésique évidente : le divin n'est pas stable en raison de sa capacité à être contenu et à remplir, car il remplit en contenant et, si son contenant se brise, il élève et rassemble au lieu de se répandre et de s'éparpiller. Cette contre-inférence relève d'une pensée kinésique fondée dans la corporéité.

#### LE POIDS DE L'ÂME

Jacques Gélis a souligné à la fois l'importance du corps pour le christianisme – religion d'un dieu incarné – et son statut ambivalent<sup>189</sup>. L'idée que le corps est la prison de l'âme motive des pratiques où la chair est l'ennemi à vaincre. Pour cette raison même, le corps devient un vecteur de pouvoir extraordinaire. Les légendes de saints articulent une véritable économie de la mutilation avec pouvoirs spirituels imparables. Mais aussi, l'opposition centrale des notions historiques d'âme et de corps a donné lieu à une série de problématiques portant sur le rapport entre le littéral et le symbolique. Le corps dans sa littéralité devient le moyen d'expression privilégié de l'âme, il la symbolise, il en devient le symptôme. Et l'âme a souvent été représentée comme un corps, alors même qu'elle était extraite de son enveloppe de chair au moment du trépas. Ceci apparaît de façon paradigmatique chez Bède au 8<sup>e</sup> siècle, et la tension qui unit et sépare le corps et l'âme continue, après Bède, d'avoir de beaux jours devant elle. Elle se manifeste de façon remarquable quand il est question du noyau central du dogme chrétien, à savoir l'eucharistie. Le mystère d'une transsubstantiation littérale du pain et du vin en chair et sang du Christ a nourri des siècles de polémiques.

Lors du quatrième Concile du Latran en 1215, l'équation eucharistique devient une métaphore littérale, où le pain *est* chair après la consécration. Il s'agit donc de l'actualisation d'un trope. Or, cette actualisation a donné lieu à des récits expliquant le phénomène. Dans la *Queste del Saint Graal*, au 13<sup>e</sup> siècle, la narration scénarise le phénomène eucharistique. Cette solution narrativisée concrétise le mystère de la transsubstantiation en montrant comment le Christ et l'hostie fusionnent. La solution est un événement kinésique, un développement narratif de l'image symbolique

188 Hegarty 2004, p. 280. Voir dans l'introduction p. 11.

189 Gélis 2005, vol. 1, p. 17-107.

engageant le corps en mouvement – développement qui exclut une discrimination entre le littéral et le symbolique puisque le sens spirituel de la transformation eucharistique a lieu par la littéralité d'un événement kinésique. Enfin, le texte fascinant de *Patience*, version moyen-anglaise de la légende de Jonas, développe le récit biblique en dépassant l'interprétation allégorique habituellement faite de cet épisode vétérotestamentaire, pour augmenter de façon frappante le degré de corporéité des protagonistes et des événements kinésiques dont ils sont le lieu et les agents. La concrétisation de symboles allégoriques débouche sur une narration où le mental et le corporel restent soudés l'un à l'autre.

Bède le Vénérable a vécu pendant l'âge d'or de la Northumbrie (672/3-735). C'est aux 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> siècles que *Le Livre de Kells* et *Les Évangiles de Lindisfarne* sont créés dans les scriptoria des monastères de Iona et de Lindisfarne. Les enluminures de ces chefs-d'œuvre donnent à voir le Verbe avec une dextérité inégalée, marquant l'implantation définitive du christianisme en Angleterre. C'est dans ce contexte culturel que Bède, moine bénédictin des abbayes jumelles de saint Pierre et saint Paul à Wearmouth et Jarrow, écrit son œuvre la plus célèbre, *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* 'Histoire ecclésiastique de la nation anglaise'.

Dans cette succession de récits idéologiques qu'est l'*Historia*, le corps est une force à dompter et à dominer au moyen de privations, de traitements autopunitifs, ou de soumission aux maladies diverses qui lui sont infligées. Ce faisant, le corps est un moyen d'action contre lui-même de première efficacité. La souillure globale qu'il représente se lave par les souffrances qu'il endure. Sœur Tortgyth est tourmentée pendant neuf ans par une maladie rédemptrice, explique Bède, qui termine de nettoyer les dernières salissures des vices restés, par ignorance ou par négligence, au sein de ses vertus: «totum hoc caminus diutinae tribulationis excoqueret» [tout était ébouillanté au moyen de ces tribulations quotidiennes]<sup>190</sup>. Par son sens littéral, *excoqueret* induit la simulation perceptive d'une cuisson (*coquere*) qui extirpe (*ex*) en l'occurrence les taches métaphoriques de l'âme. L'âme est elle-même métaphorisée en un corps lavé par une quotidienneté douloureuse. Outre le nettoyage spirituel qu'elles occasionnent, ces tribulations corporelles sont récompensées par la vision d'un corps glorieux (*species corporis gloriosi*), élevé dans les airs comme par des cordes: «vidit quod quasi funibus auro clarioribus in superna tolleretur» [elle vit qu'il (le corps) était transporté vers le haut comme par des cordes plus claires que l'or]<sup>191</sup>. Tortgyth comprend que ce corps est celui d'Ethelburga, la mère de sa congrégation, qui doit être bientôt délivrée par la mort, «ergastulo carnis educta est» [sortie de sa prison de chair]<sup>192</sup>. Le corps glorieux perçu par Tortgyth est l'âme d'Ethelburga, tirée jusqu'au ciel en récompense de ses bonnes actions: «cuius anima per bona quae fecisset opera, quasi per funes

190 Bede 1994, vol. 2, liber IV, chap. ix, p. 52.

191 Bede 1994, vol. 2, liber IV, chap. ix, p. 52.

192 Bede 1994, vol. 2, liber IV, chap. ix, p. 54.

aureos levanda esset ad caelos» [(elle) dont l'âme, grâce aux bonnes actions qu'elle avait faites, était comme soulevée vers les cieux par des cordes d'or]<sup>193</sup>.

L'utilisation répétée de *quasi* 'comme si' module le caractère éminemment corporel de cette vision. Il n'en reste pas moins que ce traitement de l'âme évoque le paramètre que Punday nomme *degree of embodiment*, soit 'degré de corporéité'<sup>194</sup>. Outre le fait que l'âme se représente comme un corps, l'image d'une âme soulevée par des cordes suggère que celle-ci a un poids. Que les cordes doivent être comprises métaphoriquement ne change rien à la question. L'élévation spirituelle est narrée de manière à induire une simulation perceptive faisant jouer un rôle à la pesanteur corporelle. Ceci suggère que Bède ait pu penser cette simulation perceptive d'une âme sous forme de corps et qu'il ait configuré le mouvement de l'élévation en fonction du poids corporel simulé kinesthésiquement, inférant dès lors l'utilisation de cordes. La conséquence de cette inférence est que les cordes sont dites, en un premier temps, plus lumineuses que l'or, pour se transformer ensuite en cordes d'or. Le texte opère donc un glissement de la comparaison à la dénotation : d'abord faites de lumière, les cordes se matérialisent en *métal* lumineux. Pour s'élever jusqu'au ciel, l'âme d'Ethelburga telle que Tortgyth la voit, nécessite des cordes – précieuses et lumineuses, certes, mais des cordes quand même. Le degré d'incarnation de cette âme délivrée de la prison du corps reste donc considérable. Tout glorieux qu'il soit, ce corps spirituel pèse.

Le fort degré d'incarnation de l'âme pourtant délivrée du corps est un aspect courant de la dialectique du corps et de l'âme à travers tout le Moyen Âge. Il suffit de lire la *Divine Comédie* de Dante pour s'en convaincre. L'âme est anthropomorphe. L'iconographie montre fréquemment l'âme s'échappant du corps comme un *homunculus*. Ce qui m'intéresse plus particulièrement sont les mouvements et les événements kinésiques narrés dans les récits littéraires, qui mettent en œuvre de manière inextricable la relation du mental et du corporel et celle du littéral et du symbolique. La complexité de ces deux relations est particulièrement saillante quand il s'agit de la transsubstantiation eucharistique.

*La Queste del Saint Graal* est une continuation anonyme du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Chez ce dernier, lors de la procession du Graal, un jeune homme tient une lance de laquelle perle une goutte de sang, qui coule vers la main du porteur<sup>195</sup>. Dans la *Queste*, c'est un ange qui tient la lance et le sang coule avec profusion dans une boîte tenue pour le recueillir dans l'autre main de l'ange : « les gouttes en chaoient contreval en une boiste qu'il tenoit en s'autre main<sup>196</sup>. » Cette amplification narrative laisse supposer que le lecteur de Chrétien, devenu auteur de la *Queste*, a imaginé le mouvement de ces gouttes et éprouvé le besoin de les faire arriver en lieu sûr. Car le sang en question est de haute valeur, et la préoccupation pragmatique de l'auteur est enracinée dans la culture des reliques. Ainsi, la valeur spirituelle du sang christique

193 Bede 1994, vol. 2, liber IV, chap. ix, p. 54.

194 Voir dans l'introduction p. 17-18.

195 Chrétien de Troyes 1990, l. 3128-3139.

196 *La Queste del Saint Graal* 1923, p. 269, l. 6-7.

est pensée en termes physiques de substance, donnant lieu à des inférences kinésiques. En somme, chez Bède, un corps, aussi spirituel soit-il, pèse, et dans la *Queste*, un liquide, aussi sacré et chargé symboliquement soit-il, coule. Et s'il coule, il doit arriver quelque part – pourquoi pas dans une boîte ? Or, cette conceptualisation kinésique de l'âme, du sacré, et du symbolique donne lieu dans la *Queste* à une scène de transsubstantiation où le Christ enfant transforme en substance les espèces eucharistiques en se percutant contre l'hostie.

C'est Joseph, premier évêque chrétien, mort il y a trois cents ans, qui initie les sacrements de la messe :

Et quant il [Joseph] ot demoré un poi, si prist dedenz le saint Vessel une oublee qui ert fete en semblance de pain. Et au lever que il fist descendi de vers le ciel une figure en semblance d'enfant, et avoit le viaire ausi rouge et ausi embrasé come feu; et se feri ou pain, si que cil qui ou palés estoient virent apertement que li pains avoit forme d'ome charnel<sup>197</sup>.

[Après avoir attendu un instant, Joseph prit dans le saint Graal une hostie qui avait l'apparence du pain. Au moment où il l'éleva, descendit du ciel une figure qui avait l'apparence d'un enfant, qui avait le visage aussi rouge et embrasé que le feu, et qui se frappa au pain, de sorte que ceux qui étaient dans le palais virent ouvertement que le pain avait alors la forme d'un homme de chair.]

Sir Thomas Malory, au 15<sup>e</sup> siècle, écrit dans sa traduction de la *Queste* que le Christ « smote hymself into the brede<sup>198</sup>. » *To smite* signifie 'frapper', tout comme *ferir* en vieux français, et les deux verbes ont ici un sens réflexif : l'apparition se frappe contre l'hostie. Malory généralement emploie le verbe *to smite* pour décrire des coups d'une grande puissance – par exemple pour faire chuter de sa monture un chevalier en armure ; pour décapiter une femme d'un revers d'épée ; et pour asséner un coup sur le heaume d'un adversaire avec cette conséquence que le crâne de celui-ci s'en trouve entièrement pourfendu<sup>199</sup>. Par ailleurs, dans la scène eucharistique et la phrase « smote hymself into the brede », la préposition *into* suggère un mouvement de pénétration, comme si la figure christique pénétrait dans l'hostie en se projetant contre elle. La *Queste* et à sa suite Malory, deux siècles plus tard, offrent au mystère de l'eucharistie une solution kinésique, par laquelle le caractère figural de l'apparition s'incarne dans un mouvement clairement et littéralement corporel. L'éclairage apporté par la narration au mystère de l'eucharistie induit chez le narrataire la simulation kinésique et kinesthésique d'un crash transsubstantiel. D'autres solutions, plus abstraites, plus déceimment théologico-philosophiques, ont été proposées tout au long du Moyen Âge, jusqu'à ce que la Réforme reviennent à une lecture symbolique du phénomène – non sans que des flots de sang coulent littéralement de ce retournement interprétatif. Le trope est retourné au trope, mais non sans heurts.

197 *La Queste del Saint Graal* 1923, p. 269, l. 13-21.

198 Malory 1971, p. 603, l. 12-19.

199 Malory 1971, p. 260, l. 11 et l. 6 ; p. 262, l. 38.

## LE VISAGE DE JONAS

En développant la dimension kinésique de la diégèse et de ses tropes, certains textes littéraires brouillent les frontières du littéral et du figuratif, permettant à la narration d'exclure une discrimination sémantique entre le physique et le mental. Le récit donne alors à lire une pensée incarnée. Cet aspect est particulièrement frappant dans la version moyen-anglaise du Livre de Jonas, texte auquel ses éditeurs modernes ont donné le titre de *Patience*. La critique s'est principalement intéressée à la dimension théologique et morale de l'œuvre. J'aimerais mettre l'accent sur les amplifications narratives, propres à ce récit, du séjour de Jonas dans le ventre de la baleine<sup>200</sup>. La description de Jonas dans la baleine ne se trouve pas dans la source directe de *Patience*, à savoir le Livre de Jonas dans sa traduction de la Vulgate par Jérôme.

*Patience* est un texte anonyme du 14<sup>e</sup> siècle, écrit en vers allitératifs<sup>201</sup>. Il est considéré comme un sermon, où les déboires de Jonas servent d'exhortation à la patience et d'*exemplum* contre une résistance aux injonctions divines. La dimension homilétique de ce texte est prononcée dans le Prologue et renforce l'association typologique, courante au Moyen Âge, de Jonas et du Christ<sup>202</sup>. Le séjour de Jonas dans la baleine préfigure la descente du Christ aux enfers et sa victoire sur la mort. Dans la version de la Vulgate, «*praeparavit Dominus piscem grandem ut deglutiret Ionam et erat Iona in ventre piscis tribus diebus et tribus noctibus*» (Jonas 2:1)<sup>203</sup> [le Seigneur prépara un grand poisson afin qu'il déglutisse Jonas, et Jonas resta dans le ventre du poisson trois jours et trois nuits]. La durée de ce séjour a été interprétée par les théologiens chrétiens comme une annonce de la descente aux enfers, elle aussi de trois jours et trois nuits. Cette association aurait été faite, selon saint Matthieu, par le Christ lui-même (Matthieu 12:40)<sup>204</sup>. En outre, Jonas s'adresse alors à Dieu depuis ce qui est appelé *le ventre de l'enfer*, «*de ventre inferni*» (2:3). La vision médiévale de l'enfer comme une gueule dévorante, dans laquelle les démons consomment et consomment les chairs, a renforcé l'interprétation typologique du Livre de Jonas comme une préfiguration de la descente aux enfers. Celle-ci est suivie par la régurgitation de Jonas, qui annoncerait la résurrection: «*et dixit Dominus pisci et evomuit Ionam in aridam*» (2:11) [le Seigneur parla au poisson, qui régurgita Jonas sur la terre ferme].

Mais aussi, il est dit que Jonas s'adresse à Dieu «*de utero piscis*» (2:2) [depuis le ventre/utérus du poisson]. Alors que le mot *venter* est d'abord utilisé, le ventre est signifié ensuite par *uterus*, qui peut renvoyer soit au ventre en général, soit à l'utérus féminin. Ce choix lexical et ce récit d'incorporation et d'excarnation semblent avoir suscité chez l'auteur de *Patience* l'élaboration du séjour de Jonas dans la baleine

200 Sur la dimension narratologique des récits bibliques, voir Sternberg 1987 et 2008.

201 Sur la grande qualité poétique et sonore des vers allitératifs de *Patience*, voir Davenport 1978, p. 106-109.

202 Voir Duval 1973; Sasson 1990, p. 328-352; Réau 1955-1959, p. 192-222. Sur cette question en relation avec *Patience*, voir Johnson 1984, chap. 1; Andrews 1973, p. 230-233; Schleusener 1971, p. 959-965; Friedman 1981, p. 99-129.

203 *Biblia Sacra, Iuxta Vulgatam Versionem* 1969.

204 Voir aussi Luc 11:29-30 et 32.

comme une parturition masculine. Jérôme Baschet insiste sur le rôle absolument prédominant du masculin dans les conceptions bibliques et médiévales de l'engendrement. « Le verbe signifiant l'engendrement (*gignere*) est principalement associé à des sujets masculins<sup>205</sup>. » Quant à la mère, « elle conçoit (*concipere*, terme qui accentue l'aspect passif du réceptacle) et elle enfante (*parere*, qui désigne l'accouchement)<sup>206</sup>. » « Enracinée dans le vocabulaire biblique », la dualité était largement admise « entre le rôle principal et actif du père et le rôle secondaire et passif de la mère<sup>207</sup>. » « Dans les conceptions les plus courantes, l'engendrement est par excellence l'acte du père<sup>208</sup>. » Et, « la paternité de Dieu est la clé de voûte de ce système<sup>209</sup>. » Or, cette distribution des rôles masculin et féminin entre les dichotomies actif/passif et inséminant/contenant est brouillée dans *Patience*.

En effet, le poisson dans ce récit est un cétacé (*whale*) mâle, dénoté par le pronom *he*. Il est décrit comme un contenant corporel, et les affres de Jonas sont narrées comme une immense parturition cauchemardesque. L'auteur développe de façon magistrale les configurations kinésiques d'incorporation, de contenance et d'expulsion. Le corps humain n'y est pas, comme dans la Genèse, façonné de glaise à l'image glorieuse du Créateur, ni prélevé dans les parois d'un torse indemne, comme il en va de la côte d'Adam transfigurée en femme. La production du corps par un autre corps, dans *Patience*, est un processus problématique où la viscosité et le mucus jouent un rôle inédit. C'est une parturition utérine masculinisée, associée à l'enfer d'être pris dans l'enceinte d'un autre corps. Alors que la contenance et l'intériorité corporelles sont évitées dans la création biblique d'Adam et Ève, la narration d'une incorporation a inspiré chez l'auteur de *Patience* un phantasme de gestation rarement exprimé si clairement dans la littérature d'inspiration biblique.

Chez Bède, le corps pèse; dans la *Queste*, il coule et percute; dans *Patience*, il englobe et poisse. La corporéité telle qu'elle apparaît dans *Patience* développe un paramètre kinésique, le mouvement viscéral, généralement laissé pour compte dans la critique de ce texte. En effet, la critique passe le plus clair de ses pages à juger Jonas moralement, soit qu'elle condamne soit qu'elle excuse ce prophète considéré comme inepte, désobéissant et typologiquement dérangeant<sup>210</sup>. L'amplification de l'épisode du ventre de la baleine est particulier à *Patience*. Les critiques remarquent régulièrement sa force suggestive mais la réduisent souvent à l'expression symbolique de l'état

205 Baschet 2000, p. 325.

206 Baschet 2000, p. 326.

207 Baschet 2000, p. 326-327.

208 Baschet 2000, p. 327.

209 Baschet 2000, p. 337.

210 Jérôme déjà, dans son commentaire sur le Livre de Jonas portant sur la version hébraïque et sur la Septante, applique une lecture typologique au récit biblique, interprétant Jonas comme une préfiguration du Christ, le comparant avec systématisme au « vrai Jonas ». Ce désir de parallélisme à tout prix le pousse à s'enfermer dans des voies interprétatives sans issue – de son propre aveu –, dont il se sort néanmoins à coups de thèses grossièrement antisémites. Voir en particulier « Difficultés d'interprétation », p. 311-312, et « Israël et l'Église des Nations », p. 313-317, in Jérôme, *Commentaire sur Jonas* 1985.

spirituel chaotique de Jonas, sans réellement entrer dans la narration<sup>211</sup>. Pour faire l'analyse de cet épisode et éviter d'évacuer sa dimension corporelle par une lecture ultra symbolisante, je propose d'utiliser le cadre théorique d'une phénoménologie des viscères, telle qu'elle a été développée par Drew Leder.

Selon Leder, la viscéralité a souvent été reléguée à l'arrière plan par la phénoménologie moderne. Palliant ce manque, il propose un supplément à la phénoménologie de Merleau-Ponty, en mettant l'accent sur la profondeur de la chair et la présence permanente, bien que généralement non conscientisée, du viscéral dans les phénomènes de perception<sup>212</sup>. L'intéroception viscérale se distingue de la perception de surface, du corps vu et voyant, touché et touchant. Le viscéral est éminemment incarné, mais il est a priori non vu par l'œil et non touché par la peau du corps dont il fait partie. Il est a priori non vu mais il n'est pas invisible. Reste que le viscère échappe normalement à la perception haptique et visuelle. Jonas, lui, perçoit haptiquement et olfactivement les entrailles d'un autre corps de l'intérieur de ce corps.

Leder ajoute une dimension à la phénoménologie de Merleau-Ponty par ce qu'il appelle une synergie verticale. Les capacités perceptives de surface (vue, toucher) sont ancrées dans des processus végétatifs profonds<sup>213</sup>. Leder met l'accent sur le sang dont la circulation non perçue est pourtant fondamentale à la capacité perceptive, ne serait-ce que par l'irrigation nécessaire de l'œil, de la main et de la peau. Les pulsations sanguines peuvent d'ailleurs faire l'objet de sensations ainsi que de perceptions, par exemple dans les techniques médicales visant à analyser le pouls d'un patient. Quant aux organes internes, tel le foie, ils sont le lieu de multiples fonctions métaboliques, indispensables au fonctionnement corporel dans son ensemble, sans pourtant être à l'origine d'un champ ni sensoriel ni perceptif, à moins d'une pathologie. Dans *Patience*, le voyage de Jonas est une immersion dans une viscéralité fantasmatique qui englobe le prophète, et cette expérience phénoménologique des boyaux est décrite comme un processus d'auto-abjection et d'absorption dans une intériorité ultime, visant à annuler la perception. Jonas perçoit les entrailles d'un autre corps de l'intérieur de ce corps, dans un mouvement d'immersion progressive qui a pour fonction de bloquer la perception, en particulier visuelle et auditive. Il s'agirait donc paradoxalement d'une phénoménologie de l'effort d'imperception.

S'ajoute au tableau le sommeil, qui marque Jonas de manière si particulière. En parlant de synergie verticale, Leder associe les processus végétatifs à ce qu'il appelle «les profondeurs inconscientes de l'état prénatal et du sommeil<sup>214</sup>». «Les organes viscéraux, le corps fœtal duquel j'émerge, le corps endormi dans lequel je sombre sont des régions inéluctablement cachées à ma perception. Pourtant, la texture de mon monde vécu est faite de cette vitalité inconsciente, autant que des sublimations du

211 Voir, par exemple, G. Schmidt 1991, p. 177-193.

212 Leder 1999, p. 200-210.

213 Leder 1999, p. 204.

214 Leder 1999, p. 204.

langage et de la pensée<sup>215</sup>. » Enfin, « [m]on corps vécu est formé littéralement de l'intérieur du corps d'un autre. Je surgis de la viscéralité, non de la visibilité<sup>216</sup> ». Une analyse kinésique de *Patience* permet de proposer que les trois paramètres phénoménologiques selon Leder de la viscéralité, de la gestation et du sommeil sont entremêlés de manière signifiante dans ce récit littéraire. *Patience* est une mise en langage qui paraît évoquer la douleur d'être créé, ainsi que la difficulté d'être le lieu viscéral d'une parole transcendante, celle d'un prophète.

L'enveloppe est la dimension corporelle prépondérante des aventures de Jonas dans *Patience*. Outre sa fonction de frontière entre l'interne et l'externe, cette enveloppe ouvre sur un abîme de chair. L'enveloppe sert à exprimer la menace des profondeurs plutôt qu'une contenance rassurante. L'importance de l'enveloppe apparaît dès le premier contact entre Dieu et Jonas, qui se joue par les sons. La voix divine est représentée comme une pénétration totale et traumatisante :

Goddes glam to hym glod þat hym vngrad made,  
 With a roghlych rurd rowned in his ere :  
 "Rys radly," He says, "and rayke forth euen ;  
 Nym þe way to Nynyue wythouten oþer speche,  
 And in þat ceté My sazes soghe alle aboute,  
 Ðat in þat place, at þe poynt, I put in þi hert<sup>217</sup>." (63-68)

[La clameur de Dieu glissa vers lui et le rendit malheureux, avec un rude vacarme elle rugit dans son oreille : « Redresse-toi immédiatement », dit-Il, « et pars à la seconde ; prends le chemin de Ninive sans ajouter un mot, et dans cette cité prononce mes paroles à la ronde, celles que je mets dans ton cœur, dans cet endroit, à ce point.]

L'injonction divine est présentée comme un choc sonore, une clameur qui d'abord glisse (*glod*, passé de *gliden*) pour ensuite exploser à l'intérieur du prophète, *dans* son oreille (« in his ere »). Et l'ordre divin est de prononcer des mots placés *au cœur* de Jonas (« I put in þi hert »), à ce point cardinal de sa personne (« at þe poynt »), excluant toutes autres paroles maintenant et alors (« wythouten oþer speche »). Cette prise de possession sonore produit un effet radical sur Jonas – effet qui s'exprime ainsi : « When þat steuen watz stynt þat stowned his mynde » (73) [Quand la voix se fut tue qui frappait son esprit]. Le verbe *sto(w)nen* vient du français « étonner ». En même temps, le nom moyen-anglais *ston* ' pierre, roche ', qui a donné *stone*, est suggéré par l'homophonie et le contexte d'un geste de contact brutal, comme si la clameur divine frappait Jonas en son centre. Suivent la colère de Jonas et sa résistance : « Al he wrathed in his wyt, and wyþerly he þoʒt » (74) [Il se mit complètement en colère dans son esprit et en rébellion il pensa]. Les pensées de Jonas renvoient au corps phénoménologique de surface et de contact, soit les yeux et les extrémités des membres (pieds et mains). En effet, il s'imagine torturé par des citoyens de Ninive fâchés par ses prophéties, l'enchaînant

215 Leder 1999, p. 207.

216 Leder 1999, p. 206.

217 *Patience*, in *The Complete Works of the Pearl Poet*, 1993. Même édition pour toutes les citations de ce texte. Je propose mes propres traductions.



en prison, pieds et poings liés, et lui arrachant les yeux par torsion (« Pynez me in a prysoun, put me in stokkes, / Wryþe me in a warlok, wrast out myn yzen », 79-80)<sup>218</sup>. La seule issue qui va être imaginée par Jonas à ce phantasme de mutilation est la disparition phénoménologique externe, c'est-à-dire l'abolition de soi en tant qu'œil visible et voyant, et en tant que main mobile, touchante et touchée.

Jonas cherche donc à se perdre pour ne plus être vu ni saisi. Il part dans la direction opposée de Ninive, pensant pouvoir disparaître à Tarsis: « And lyztly when I am lest He letes me alone » (88) [Et pour sûr quand je serai perdu Il me laissera tranquille]. À cette considérable illusion du point de vue théologique de croire pouvoir se désintégrer au regard de Dieu, le narrateur répond par la phrase: « Hit may not be þat he is blynde þat bigged vche yze » (124) [Il ne se peut qu'il soit aveugle celui qui fit chaque œil]. L'illusion de Jonas ouvre cependant sur cette vision alternative d'un corps viscéral qui se distingue du corps de surface. Car la disparition est bien ce que Jonas tente d'obtenir des marins qui le jettent, sur son conseil, dans les ténèbres absolues du ventre qui l'engloutit. La prière de Jonas dans la baleine soulignera cette rupture d'avec le regard. La version de cette prière dans *Patience* est fidèle à la Vulgate<sup>219</sup>. Là où Jérôme traduit « Et ego dixi abjectus sum a conspectu oculorum tuorum » (Jonas 2:5) [Et j'ai dit: "je suis jeté loin (*abjectus*) du regard de tes yeux"], l'auteur de *Patience* écrit: « And zet I sayde as I seet in þe se boþem: "Careful am I, kest out fro Þy cler yzen / And deseuered fro Þy syzt" » (314-315) [Et pourtant j'ai dit, comme j'étais assis dans le fond de la mer, "je suis oppressé, jeté hors de tes yeux clairs et coupé de ta vue"]. *Deseuered* 'séparé', dans « deseuered fro Þy syzt », suggère un mouvement de rupture et d'éloignement, tel celui d'une corde que l'on coupe pour séparer, comme si le regard réciproque était un espace où s'incarne le lien interpersonnel. La phrase « kest out fro Þy cler yzen » va dans le même sens d'un regard conçu comme un espace hors duquel il est possible d'être expulsé.

Alors qu'il invoque la clémence divine, Jonas souligne le point central de son expérience: la disparition phénoménologique par abjection. Abjection est ici à entendre dans son sens premier d'être 'jeté au loin'. Mais la nature extrême du passage de Jonas dans le cloaque viscéral du cachalot évoque en même temps le sens second du terme. Or, Jonas est à l'origine – et c'est remarquable – de ce mouvement mental et corporel d'automutilation par rupture et par rejet intégral vis-à-vis de sa propre personne hors de l'espace du regard interpersonnel, dans le but ultime de réaliser un état d'imperception réciproque entre Dieu et lui-même<sup>220</sup>.

Tandis que souffre Jonas, l'étape suivante de la fuite phénoménologique et spatiotemporelle maximale est celle d'une annulation de la conscience dans un sommeil total, où le corps de surface cesse d'être opérationnel. Jonas, dans les trois lieux principaux du récit, s'enfonce soit dans le sommeil soit dans un état comparable au sommeil:

218 Sur la ville assyrienne de Ninive dans le Livre de Jonas, voir Wiseman 1979, p. 29-51; Ferguson 1996, p. 301-314.

219 Sur la prière de Jonas et ses nombreuses sources psalmiques, voir Couffignal 1990, p. 545.

220 Au sujet de l'abjection, voir Kristeva 1980, chap. 1: « Approche de l'abjection », p. 9-39.

dans le bateau, dans le ventre de la baleine, et au pied du chèvrefeuille (*woodbine*) que Dieu fait pousser en une nuit auprès de lui<sup>221</sup>. Dans les trois lieux, il est *au fond*: « Into þe boþem of the bot » (184) [Dans le fond du navire]; au pied du chèvrefeuille dont le fond (« boþem », *bottom*) est large, « For hit watz brod at þe boþem » (449); et au fond du ventre sous-marin qui l'entraîne dans l'abîme, duquel, assis au fond de la mer (« in þe se boþem », 313), il s'adresse à Dieu, coupé de son regard. Car perpétuellement, en dépit de son abjection, il pense à Lui.

Þer he sete also sounde, saf for merk one,  
As in þe bulk of þe bote þer he byfore sleped.  
So in a bouel of þat best he bidez on lyue,  
Þre dayes and þre nyȝt, ay þenkande on Dryȝtyn. (291-294)

[Là (dans un recoin, *hyrne*) il s'installa sain et sauf, malgré l'obscurité, comme auparavant dans les cales du bateau où il dormit. Ainsi dans un boyau de cette bête il resta en vie, trois jours et trois nuits, toujours pensant au Seigneur.]

Jonas passe trois jours et trois nuits dans un boyau, *in a bowel*, transporté par la baleine à travers les profondeurs sauvages (« bi wyldren depe ») des remous perpétuels (« euer walteres ») (297), entendant le grand océan sur le dos de l'animal frapper ses flancs: « Þe bygge borne on his bak and bete on his sydes » (302). Le corps énorme du cétacé enceint Jonas et fait barrière entre son oreille et la tempête de la voix divine. Pourtant, là toujours (« ay ») il est pensant (« þenkande ») au Seigneur (« on Dryȝtyn »). Cet *état de penser* a lieu au moment du plus grand repli, comparé au sommeil de Jonas dans les cales obscures du navire, comme si cette situation offrait un espace – donnait *un lieu* et dès lors *donnait lieu* – à cette action mentale continue, marquée par l'adverbe *ay* 'toujours'.

Alors que tout son effort consiste à fuir la voix, le regard, et la face de Dieu (« flawen fro þe face of frelych Dryȝtyn », 214), Jonas se retrouve enceint dans un corps dont la matérialité, en définitive, va le renvoyer à Dieu. En effet, dans la deuxième partie du récit, quand, à son tour, Jonas tempête contre la clémence divine qui fait grâce aux citoyens repentants de Ninive, Dieu rétorque par cette idée qu'Il ne va pas détruire de façon intempestive des êtres qu'Il a mis si longtemps à créer tout seul: « Fyrst I made hem Myself of materes Myn one » (503), très littéralement nous avons: « En premier je les ai faits Moi-même de matières Moi seul », c'est-à-dire, Je les ai créés tout seul (*myn one*) à partir de la matière. Ce faisant, la syntaxe de la phrase induit une ambiguïté: *myn one*, placé après *materes*, semble en un premier temps pouvoir qualifier ce nom, comme si le pronom possessif *myn* se rattachait aux substances primordiales, signifiant ainsi que les matières en question appartiennent à Dieu. La simulation perceptive induite par cette syntaxe est celle de Dieu créant les humains de Sa propre matière. Il ne les aurait pas conçus à Son image, avec toute la distance rassurante qu'une représentation présuppose, mais bien de Sa matière en directe, la Sienne.

221 La plante a été identifiée de manières diverses (courge, ricin, lierre), voir Jérôme, *Commentaire sur Jonas* 1985, p. 297-301. C'est dans *Patience* un chèvrefeuille.

Par ailleurs, au moment où Jonas est jeté par-dessus bord par les marins, la baleine émerge de l'abîme. Cette scène est entièrement absente du Livre de Jonas : Dieu prépare un grand poisson afin qu'il déglutisse Jonas (« ut degluttiret Ionam », 2:1), et le prophète de se retrouver sans transition dans le ventre de l'animal. Dans *Patience*, à l'inverse, les verbes d'action se multiplient et donnent des informations sensorimotrices d'une grande spécificité. Le poète de *Patience* a pensé Le Livre de Jonas, tel qu'il l'a lu ou entendu, en développant des simulations perceptives multimodales, qu'il a mises en mots avec une richesse évocatrice étonnante. En effet, la dimension corporelle de la baleine, comme celle de Dieu, est augmentée. Plutôt que *préparé* (*praeparavit*) par Dieu, ce qui reste vague, l'animal est dit avoir été *façonné* (*shaped*) par ce qui est appelé *Wyrde*, soit le concept anglo-saxon de destin, étroitement associé à Dieu après la christianisation de l'Angleterre. Puis, le cétacé paraît soudainement prendre corps au moment où il se propulse de l'abîme et jaillit en se roulant dans les flots. Cette configuration est induite par une série de verbes moteurs kinésiquement précis :

A wylde walterande whal, as Wyrde þen schaped,  
 Ðat watz beten fro þe abyme, bi þat bot flotte,  
 And watz war of þat wyze þat þe water sozte,  
 And swyftely swenged hym to swepe, and his swol3 opened;  
 Ðe folk zet haldande his fete, þe fysch hym tyd hentes;  
 Withouten towche of any tothe he tult in his þrote.  
 Thenne he swengez and swayues to þe se boþem. (247-253)

[Un cachalot sauvage se roulant dans les flots, tel que le destin alors le façonna, poussé de l'abîme, nagea vers l'embarcation, et perçut cet être qui cherchait l'eau. Rapidement il se jeta en avant pour le happer et ouvrit sa gueule; les marins tenaient encore ses pieds, le poisson se saisit de lui aussitôt; sans entrer en contact avec aucune de ses dents, il culbuta dans sa gorge. Puis il battit les flots et ondula jusqu'au fond de la mer.]

Premièrement, c'est à dessein que je ne clarifie pas dans ma traduction l'utilisation du pronom masculin singulier *he* dans les deux derniers vers de ce passage. Tandis qu'il est aisé de décider à qui appartiennent les dents intouchées et lequel des deux « il » culbute dans la gorge de l'autre, le flou pronominal augmente la force de cette configuration d'une ingestion et d'une immersion d'un corps par et dans l'autre, suivies d'un mouvement commun de descente rapide vers l'abysse.

Deuxièmement, les verbes d'action nécessitent une attention particulière. Le mouvement du cachalot est exprimé deux fois par le verbe *swengen* (du vieil anglais *swengan*), qui signifie 'frapper, lancer, jeter, donner une impulsion, se jeter en avant, se précipiter'. Il a donné l'anglais moderne *to swing* 'se balancer'. Il s'agit d'un mouvement rapide de propulsion ondulée. La baleine bouge de cette manière d'abord pour happer Jonas, puis pour retourner dans les fonds de l'océan. Dans le premier cas, le verbe *swepen* est également employé, pour dire que la baleine se propulse pour happer Jonas par un balayage ample de la gueule : « And swyftely swenged hym to swepe. » Quand l'animal replonge, *swengen* est joint au verbe *swayven* (du vieil anglais *swæfan*) dont la traduction, même en anglais, nécessite une périphrase : « to move

with a whirling or sweeping motion» (Middle English Dictionary). Le verbe *to whirl* signifie ‘tournoyer, tourbillonner, avancer en tournant’ et *to sweep* implique ‘un mouvement uni et rapide de balayage’. La spécificité kinésique et kinesthésique des verbes *swengen*, *swayven* et *swepen* permet une simulation fortement dynamique de la motricité du cachalot.

Troisièmement, la phrase suivante est d’un grand intérêt: «And watz war of þat wyze þat þe water soʒte» (249) [Il perçut cet être qui cherchait l’eau]. Le cachalot «perçut» se dit «watz war» (*was aware*); il était conscient de cet être («þat wyze»), Jonas, qui cherchait l’eau: «þat þe water soʒte». *Soghte* est le passé de *sechen* (du vieil anglais *secan*), qui signifie ‘chercher, être à la poursuite de’. Ainsi, cette scène décrit un double mouvement, fait de deux dynamiques complémentaires, celle du cétacé se propulsant de l’abîme vers Jonas et celle du prophète suspendu dans le vide par les pieds, en quête de l’eau, *tendu vers* elle. Jonas cherche l’eau. Les verbes d’action aident à construire la simulation perceptive d’une dynamique duelle, par laquelle il est possible d’inférer autre chose qu’une sorte de punition moralisante dans l’épisode de la baleine. C’est une hypothèse de lecture que je propose de tester avec les analyses qui suivent.

L’animal façonné («schaped») par le destin avale Jonas, qui était lui-même dit formé par le Père: «þe Fader þat hym formed» (92). Et grâce au Père, Jonas survit dans l’utérus du poisson: «in wombe of þat fische» (262). Comme l’*uterus* latin de la Vulgate, le *wombe* moyen-anglais peut signifier le ventre en général aussi bien que l’utérus féminin. Le poisson est mâle, tout comme le Père, mais tous deux *produisent* du corps à partir de leur propre corps – le cachalot quand il expulse Jonas, le Père dès lors qu’il crée l’humain à partir de la / Sa matière. Or, ce phantasme de parturition masculine ne va pas sans difficulté pour celui qui est procréé. Cette expérience du viscéral oscille entre les portes de la cathédrale et le trou de l’enfer. Jonas dit à Dieu depuis la baleine: «Out of þe hole Þou me herde of hellen wombe» (306) [Tu m’as entendu du trou du ventre / utérus de l’enfer]. Pourtant, sa descente dans ce ventre commence par l’image d’une cathédrale, «munster» (268), assimilée à la gueule de la baleine.

Cette glissade dans le viscéral aboutit à l’exclamation: «bot euer is God swete» (280) [mais toujours Dieu est suave]. Je traduis «swete» (*sweet*) par ‘suave’ car cette exclamation suit la description des entrailles de la baleine dont «la graisse et les muqueuses putrides ont la saveur de l’enfer»: «Þer in saym and in sorʒe þat sauoured as helle» (275). Une tension entre le divin et l’infernal est établie par l’utilisation des termes *sweet* et *sauoured*, qui évoquent les mêmes sens gustatifs et olfactifs, tout en renforçant l’incompatibilité des pôles divin et infernal. La traduction de Casey Finch édulcore ici la force du texte: «Yet our God, He is kind!» (p. 195) [Pourtant notre Dieu, Il est gentil!] Cette traduction évite de rendre *swete* par *sweet* probablement parce que le choix lexical du poète mêle trop étroitement, et de façon manifestement trop inconfortable pour Finch, Dieu avec des saveurs douteuses et des entrailles poisseuses. Bien évidemment, il n’est pas question ici d’assimiler de façon simpliste Dieu à la baleine, ne serait-ce que

parce que l'animal est décrit comme une créature à la puanteur infernale<sup>222</sup>. Il s'agit plutôt de mettre en évidence une tension et un mouvement qui entrelacent les forces antagonistes du divin et du cauchemardesque.

Pour saisir cette dimension de *Patience*, il est nécessaire de prêter attention aux simulations perceptives induites par le texte<sup>223</sup>. Car c'est dans ce cadre trouble – trouble spatialement, sensoriellement et théologiquement – que Jonas glisse dans *le Ventre*. Ce moment charnière de l'œuvre est d'une extrême richesse kinésique :

As mote in at a munster dor, so mukel wern his chawlez.  
 He glydes in by þe giles þurȝ glaym ande glette,  
 Relande in by a rop, a rode þat hym þoȝt,  
 Ay hele ouer hed hourlande aboute,  
 Til he blunt in a blok as brod as a halle;  
 And þer he festnes þe fete and fathmez aboute,  
 And stod vp in his stomak þat stank as þe deuel.  
 Þer in saym and in sorȝe þat sauoued as helle,  
 Þer watz bylded his bour þat wyl no bale suffer.  
 And þenne he lurkkes and laytes where watz le best,  
 In vche a nok of his nauel, bot nowhere he fyndez  
 No rest ne recouerer, bot rame lande myre,  
 In wych gut so euer he gotz, bot euer is God swete;  
 And þer he lenged at þe last, and to þe Lede called. (268-281)

222 L'association de la baleine et du mal dans la tradition médiévale est décrite par G. Schmidt 1991. Mais les exemples donnés par Schmidt montrent, contrairement à son argument, que nous n'avons pas affaire dans *Patience* au symbole animalier d'une intention maligne. Il n'est pas opportun de plaquer cette tradition sur le texte sans tenir compte des différences de traitement de l'image, quand bien même la gueule de la baleine suggère le symbole iconographique de la gueule de l'enfer. Les boyaux de l'animal sont infernaux de puanteur, mais la baleine n'est pas l'incarnation d'une force maligne dans ce texte. La rhétorique argumentative de Schmidt est d'ailleurs peu convaincante : « Although the Warlow [la baleine] of *Patience* does not express a particularly malevolent nature, it cannot help but be painted with the strokes of a long tradition which connects the whale to death, to Satan, and to Hell », p. 180 (je souligne). Ce court-circuit culturel sert une lecture pour le moins réductrice : « Thus the potential of being swallowed by something already identified with death and Hell recalls Jonah to obedience [...] », p. 181. Il n'est pas rare que le séjour de Jonas dans la baleine soit perçu comme une punition visant à apprendre la soumission à un prophète désobéissant. Schmidt parle de « lesson learned in the midst of justified persecution », p. 178. L'idée d'une 'persécution justifiée qui donne une bonne leçon' est sujette à caution.

223 L'analyse de Stanbury (1991) est particulièrement intéressante car elle tient compte des informations sensorimotrices du récit de *Patience*. Cependant, Stanbury pose, p. 91, que le texte « organise les détails en fonction d'une logique oculaire ». Du fait de ce parti pris (qui est le sujet de son livre dans son ensemble, d'où son titre, *Seeing the Gawain-Poet*), elle privilégie massivement les paramètres visuels, ce qui influence sa réception des données non visuelles. En effet, le séjour de Jonas dans la baleine est qualifié par elle d'« épisodique et incohérent », et pour cause : il a lieu dans l'obscurité totale. « Lacking an orderly picture of the whale's interior, Jonah grasps it as sensory referents to his own blind movement in the dark. What the description conveys, above all, is fragmentation and self-reflexivity » (p. 81). Ou encore, « [i]n its construction according to a series of perceptual frames, each marked by Jonah's sensation of a spatially incoherent structure, the description's sensory poetics graphically evoke a drama of contingency and alienation. Willfully severed from God, Jonah is visually cut off from a spatial structure he cannot understand, resident of an interior whose outline and structure he cannot even see » (p. 82). L'analyse de Stanbury est l'une des plus riches de *Patience*. Mais elle est affaiblie par la prémisse arbitraire, bien que culturellement courante, que la cohérence et le savoir sont synonymes de vision. L'événement décrit dans *Patience* est cohérent et signifiant du point de vue kinésique.

[(Il est jeté dans la gorge de la bête) comme un grain de poussière dans la porte d'une cathédrale, si grandes étaient ses mâchoires. Il glisse à l'intérieur près des branchies à travers les humeurs visqueuses et les immondices, culbutant dans un conduit viscéral qui lui semble de la taille d'une route, sans cesse précipité de tous côtés, talon par-dessus tête, jusqu'à ce qu'il atterrisse d'un coup sourd dans un compartiment plus large qu'un hall; là il reprend pied et tâtonne tout alentour, puis se redresse dans son estomac qui puait comme le diable. C'est là que celui qui ne voulait pas souffrir établit sa demeure, dans la graisse et la poisse aux saveurs d'enfer. Ensuite, il s'allonge et cherche où est le meilleur endroit, dans chaque recoin de cet ombilic, ne trouvant pourtant nulle part ni repos ni répit, il n'y a que saletés et bourbier, quel que soit le boyau dans lequel il s'avance, mais toujours Dieu est suave; et là il gît pour finir, et appelle vers le Seigneur.]

Entre la porte de la cathédrale et la douceur de Dieu, Jonas tombe dans une corporéité cauchemardesque et infernale qui le conduit jusqu'au mot « nauel » ' nombril '. Ce nombril est représenté comme un espace : Jonas cherche dans chaque recoin (« In vche a nok of his nauel ») où se caler à l'intérieur de cet espace ombilical. Avant d'arriver là, il perd la maîtrise spatiale. Les verbes « relande » ' avancer en roulant et chavirant ' et « hourlande » ' avancer en percutant des objets alentour ' sont au gérondif et impliquent une longue chute, pendant laquelle Jonas abdique sa verticalité de bipède. Puis, il percute le sol d'un coup sourd (*till he blunt*). Et il se redresse dans l'estomac de l'animal (*stood up in his stomach*). Avant cela, un vers montre l'homme retrouvant prise au sol, s'arrimant de ses pieds (« he festnes þe fete », *he fastens the feet*) et cherchant à percevoir l'espace obscur qui l'entoure au moyen de ses bras étendus dans l'espoir de toucher les parois qui l'enserrent (« fathmez aboute », *fathoms about*). La simulation perceptive de ce mouvement permet de concevoir la force poétique d'une action des bras et des jambes qui cherchent à *comprendre grâce à leurs extrémités* l'espace qui les englobe.

Enfin, dans sa recherche d'un recoin où replier son corps, Jonas « lurkkes and laytes », il se tapit et se met en attente. À la fin il reste là : « he lenged at þe last ». *Lengen* signifie ' rester ', tout en induisant l'idée de longueur aussi bien spatiale que temporelle. Sans la dynamique extrême des événements kinésiques qui la précèdent, cette stase serait moins saisissante. Le narrataire ne pourrait développer une simulation vectrice d'un sens plus riche, où être dans la baleine signifie se caler dans un coin de l'ombilic, absolument immobile, immergé dans une obscurité totale, aussi abjecté que possible, écrasé dans un repli et dans l'attente, aussi proche de l'insignifiance qu'un grain de poussière.

Au début de sa chute, Jonas glisse dans la baleine. Le verbe *gliden* ' glisser ' est utilisé quand la clameur divine glisse vers l'oreille de Jonas puis explose, frappant le prophète au point qu'il veuille s'annihiler. Ici, Jonas glisse à côté des ouïes du cachalot et, au fond de son nombril, finit par répondre à Dieu. Dans sa prière, Jonas dit qu'il est pris dans les eaux de Dieu :

Out of þe hole Þou me herde of hellen wombe ;  
 I calde, and Þou knew myn vncler steuen.  
 Þou diptez me of þe depe se into þe dymme hert,  
 Þe grete flem of Þy flod folded me vmbe ;

Alle þe gotez of Þy guferes and groundelez powlez,  
 And Þy stryuande stremez of stryndeز so mony,  
 In on daschande dam dryuez me ouer. (306-312)

[Tu m'as entendu du trou de l'utérus infernal; j'ai appelé, et Tu as perçu ma voix brouillée. Tu m'as plongé du plus profond de la mer dans le cœur sombre, le grand flux de Ton déluge m'a enveloppé tout autour; tous les flots de Tes gouffres et bassins sans fonds, et Tes fleuves violents d'innombrables courants, torrents précipités, courent par-dessus moi.]

L'événement kinésique global narré dans *Patience* a lieu à travers une série d'enveloppes enchâssées, la plus englobante étant celle des eaux divines. En effet, les eaux entourent la baleine dont les flancs battus par les flots transmettent les sons de la tempête à Jonas enceint à l'intérieur de ses entrailles. Jonas gît à l'intérieur de ce qui en soi constitue déjà l'intériorité corporelle, les entrailles. Mais il cherche encore le point d'arrêt ultime de ce nombril, de ce moyeu de l'intérieur du ventre. Cette image est forte d'un corps humain tentant de se replier à l'extrême pour plonger si possible plus loin encore dans l'imperception. Jonas fait référence à ce point d'intériorité maximale comme à un cœur sombre: «þe dymme hert» (308); Dieu l'a plongé du fond de la mer dans le cœur sombre. Il est notable que ce cœur soit accompagné d'un article défini, et non d'un pronom possessif. Nous ne savons pas à qui appartient ce cœur; il s'agit du cœur, du point d'intériorité absolu. La Vulgate, par contre, spécifie qu'il s'agit du cœur de la mer, «in corde maris» (2:4), et nous restons alors au niveau d'une figure de style. Dans *Patience*, le mouvement tel qu'il est décrit extrait Jonas de la mer, pourtant massivement englobante, pour le plonger («diptez», 308) plus radicalement encore, de manière encore plus prononcée, à l'intérieur de l'intérieur. Le texte ici ne se suffit pas de la dichotomie figural/littéral. Comprendre *Patience* implique de travailler sur la narration d'une immersion dans un cœur incernable de ce qu'il relève d'une intériorité ultime.

Dans la deuxième partie de l'œuvre, Dieu se refuse à avaler dans le fond de l'abîme les humains de Ninive, qu'Il a créés de Lui-même – Jonas avait pourtant prophétisé, suivant la parole divine: «Vp-so-doun schal ze dumpe depe to þe abyne, / To be swolzed swyftly wyth þe swart erþe» (362-363) [Vous allez être précipités profondément dans l'abîme, pour être avalés aussitôt par la terre noire]. Dieu opte pour la clémence car «Þe sor of such a swete place burde synk to My hert» (507) [La peine d'un lieu si suave sombrerait jusqu'à Mon cœur]. Ici le cœur est celui de Dieu et c'est la peine qui coulerait jusqu'à Lui. Le verbe *sincken*, *synken* (du vieil anglais *sincan*), en anglais moderne *to sink*, signifie 'couler, sombrer', en parlant par exemple d'un navire ou d'un corps qui se noie. Cette association lexicale est remarquable d'un affect sombrant lentement comme un vaisseau jusqu'au cœur de Dieu, remplaçant les corps des citoyens de Ninive, censés être engloutis dans l'abîme. Puis, je traduis *sweet* par 'suave' dans *un lieu si suave* (soit Ninive) pour souligner le lien qui se dessine par la répétition de cet adjectif entre ce passage et la descente de Jonas aux entrailles, conduisant jusqu'à cette exclamation, une fois le fond atteint, que toujours Dieu est suave. L'espace dans lequel la corporéité se meut dans *Patience* est paradoxal: à la fois suave

et pestilentiel; englobant et mutilant; annihilant et salvateur. Il véhicule l'expression d'un désir d'imperception et d'anéantissement phénoménologique à l'intérieur duquel une réponse à Dieu serait enfin envisageable, comme s'il fallait couler (*sinken*) jusqu'au cœur – le cœur, sans possessif – pour que l'émergence d'une adresse à Dieu soit possible et glisse (*gliden*), s'incorpore, s'immerge jusqu'à Lui.

La carte lexicale qui dessine les corporéités de Dieu, de Jonas, et du cachalot suggère une intériorité qui se distribue de façon diffuse d'un corps à l'autre. Plutôt que trois superficies corporelles clairement distinctes, le texte élabore une interaction entre trois intériorités qui s'affectent mutuellement. L'événement kinésique narré fait penser, à travers ce qui est dit de chacune des corporéités, à (1) une incorporation, un engoutissement où s'annule le corps de surface; (2) une gestation dans une intériorité extrême, dans le fond de l'abîme, dans le dernier recoin de l'ombilic; et (3) une ex-corporation qui pose de manière frappante le problème de la naissance, c'est-à-dire la production d'un corps par un autre corps.

Jonas avalé est comparé à un grain de poussière (*mote*) dans la porte d'une cathédrale. L'anéantissement est presque réalisé. Mais, malgré sa taille, cette présence infime, repliée, oppresse le cœur de la baleine: «For that mote in his mawe mad hym, I trowe, / Þa3 hit lyttel were hym wyth, to wamel at his hert» (299-300) [Car ce grain de poussière («mote») dans son ventre («in his mawe»), je pense («I trowe»), bien qu'il fût peu avec lui («Þa3 hit lyttel were hym wyth»), l'écœura («mad hym...to wamel at his hert»)]. Le cœur du cachalot est affecté par cette présence qui a coulé jusqu'au cœur. Après la prière de Jonas, «notre Père ordonne férocelement («ferslych») au poisson de le (Jonas) cracher promptement sur la terre ferme»: «Thenne oure Father to þe fysch ferslych biddez / Þat he hym sput spakly vpon spare drye» (337-338). Le poisson obéit, régurgitant l'homme («he brakez vp þe buyrne»), «qui rampe (*swepe*) sur le sable dans ses vêtements barbouillés»: «Þenne he swepe to þe sonde in sluchched cloþes» (340-341). La sonorité du mot «sluchched» renforce le sens de ce terme, soit 'barbouillé, maculé, souillé', suggérant que le corps de Jonas, couvert de ses habits, est poisseux de la viscosité des entrailles desquelles il émerge. S'il est juste de voir là l'évocation d'une naissance, ce corps couvert de la muqueuse interne qui l'englobait se distingue remarquablement des représentations de naissances bibliques.

À ce moment le narrateur de *Patience* dit «je pense» («I trowe») et fait preuve de la spiritualité la plus haute. En effet, le «sluchched» de l'enveloppe du prophète lui fait conclure: «Hit may wel be þat mester were his mantyle to wasche» (342) [Il se pourrait bien qu'il ait besoin de laver son manteau]. J'entends donc bien spiritualité dans ses deux acceptions d'humour et de capacité à être relié au transcendantal. Avec son «je pense», le narrateur souligne le fait qu'il plaisante. En même temps, il pense un récit où la déflation massive produite par la remarque si comique du manteau à laver exprime avec une force remarquable le hiatus qu'il y a entre l'expérience cataclysmique de la naissance, c'est-à-dire l'émergence d'une nouvelle présence et d'un visage, et sa quotidienneté à l'échelle de l'espèce, quotidienneté associée ici à l'impératif d'une lessive.



Ce faisant, *Patience* parle de la souffrance de celui qui est advenu, de l'humain qui comprend sa présence comme une Chute :

I am wrapped in water to my wo stoundez ;  
 Þe abyme byndes þe body þat I byde inne ;  
 Þe pure poplande hourle playes on my heued ;  
 To laste mere of vche a mount, Man, am I fallen. (317-320)

[Je suis enveloppé d'eau, stupéfié de douleur ; l'abîme ligote le corps dans lequel je demeure ; l'océan absolu, bouillonnant, joue sur ma tête ; jusqu'à la dernière limite<sup>224</sup> de chaque mont, Homme, j'ai chu.]

La conséquence de la Chute est la naissance – une naissance plus visqueuse que celles d'Adam et Ève. Les événements corporels narrés dans *Patience* suggèrent que, dans cette œuvre, la marque de l'humain est l'appréhension de sa naissance, de cet événement absolument insolite et pourtant d'une banalité déroutante, d'un corps qui sort d'un autre corps. *Patience* fournit les traces d'une pensée phénoménologique au sujet de la naissance par celui qui naît. Or, ce serait dans ce phénomène d'une expérience de l'intériorité corporelle que résiderait le moyen *sine qua non* d'entrer en contact avec la transcendance, de mentaliser ce contact, et de permettre une verbalisation, un dialogue avec elle. L'humain est menacé de dissolution devant la puissance du transcendantal jusqu'à ce qu'une corporéité dans laquelle il s'abîme pour être enceint de matière rende possible l'émergence d'un face à face.

La naissance est à entendre comme l'avènement d'un visage dans le sens que lui donne Lévinas d'une résistance inaliénable à la prise. Lévinas écrit : « Le visage se refuse à la possession, à mes pouvoirs. Dans son épiphanie, dans l'expression, le sensible, encore saisissable se mue en résistance totale à la prise. Cette mutation ne se peut que par une dimension nouvelle<sup>225</sup>. » « L'altérité qui s'exprime dans le visage fournit l'unique "matière" possible à la négation totale<sup>226</sup>. » « Autrui qui peut souverainement me dire *non* [...]. Dans la contexture du monde il n'est quasi rien. Mais il peut m'opposer une lutte, c'est-à-dire opposer à la force qui le frappe non pas une force de résistance, mais *l'imprévisibilité* même de sa réaction. Il m'oppose ainsi non pas une force plus grande – une énergie évaluable et se présentant par conséquent comme si elle faisait partie d'un tout – mais la transcendance même de son être par rapport à ce tout ; non pas un superlatif quelconque de puissance, mais précisément l'infini de sa transcendance<sup>227</sup>. » Ces mots m'aident à réfléchir au texte de *Patience*. Car ce texte concerne le récit d'une lutte et d'une imprévisibilité qui fondent la transcendantalité de l'autre, où l'autre est aussi bien Jonas que Dieu. Pour Gershom Scholem, le Livre de Jonas « contient la clé de l'idée prophétique en général<sup>228</sup> ». Or, d'après Lévinas, « [l]a parole

224 Davenport 1978, p. 108, souligne que le mot *mere* signifie aussi bien 'limite' que 'mer', ce qui augmente l'intensité de son application à Jonas, pris dans l'étau de l'océan.

225 Lévinas 2006, p. 215.

226 Lévinas 2006, p. 216.

227 Lévinas 2006, p. 217.

228 Scholem 1999, p. 353.

prophétique répond essentiellement à l'épiphanie du visage, double tout discours, non pas comme un discours sur des thèmes moraux, mais comme moment irréductible du discours suscité essentiellement par l'épiphanie du visage en tant qu'il atteste la présence du tiers, de l'humanité tout entière, dans les yeux qui me regardent<sup>229</sup> ».

L'imprévisibilité du visage me paraît signifiée dans l'ensemble du Livre de Jonas et de sa version moyen-anglaise. D'une part, dans un mouvement de résistance imprévisible et total, Jonas s'abjecte. Pourtant, il ne parvient pas à s'annuler : grain de poussière replié dans un boyau, il dure (*lengen*) et affecte le corps qui le contient. Jonas est aussi imperceptible que possible, mais il persiste dans la différence qui sépare *rien* de *presque rien*. Cette différence à la fois infime et radicale est le visage qui, au-delà de sa manifestation phénoménologique, persiste. Or, c'est de ce point de persistance qu'émerge le lien à la transcendance divine : Jonas au fond du ventre pense à Dieu perpétuellement et s'adresse à Lui. D'autre part, la prophétie minimale de Jonas aux citoyens de Ninive (la plus courte dans l'histoire du prophétisme, à savoir, l'annonce de leur destruction en une phrase) a pour impact radical un repentir immédiat chez ces humains censés être irrécupérables de vice et de bêtise. Or, cette réaction modifie le scénario annoncé de leur éradication par Dieu, infirmant ainsi la prophétie de Jonas, pourtant formulée et exigée par Dieu Lui-même. Ce changement d'avis de la part de Dieu, omniscient et maître de la providence, a posé un problème aux exégètes<sup>230</sup>. Alan Cooper en propose une analyse particulièrement intéressante, qui met l'accent sur la liberté et l'imprévisibilité de Dieu Lui-même<sup>231</sup>. Ce que la narration véhicule est cette idée que Dieu n'est tenu à rien, pas même à ses propres décisions, communiquées par ses prophètes. Cooper récuse l'interprétation selon laquelle Dieu épargnerait les citoyens de Ninive en raison de leur repentir. Dieu dans le Livre de Jonas n'est tenu ni par ses décrets ni par les actions des hommes<sup>232</sup>.

Une phrase propre à *Patience* me paraît synthétiser le noyau de cette question. Jonas est sauvé des eaux, et un souffle de vent venu de Dieu bouscule le prophète avec ces mots : « Nylt þou neuer to Nuniue bi no kynnez wayez ? » (346) [Est-ce que tu n'iras jamais à Ninive d'aucune manière que ce soit ?] La parole de Dieu n'est plus une clameur terrassante qui prend possession de Jonas, c'est une question posée, construite sur trois négatifs. Le visage est advenu par la lutte qu'il a opposée à la possession. Dieu alors ouvre un espace où le visage de l'humain se présente lui aussi dans son imprévisibilité et sa capacité transcendantale de face à face. Comment le dire mieux que par une question soufflée par la transcendance divine elle-même, articulant la triple

229 Lévinas 2006, p. 235.

230 Sur le problème théologique de Dieu changeant d'avis, voir Scholem 1999 ; Gunn & Fewell 1993, chap. 6 : « Jonah and God: The Book of Jonah », p. 129-146 ; Cooper 1993, p. 144-163 ; Sternberg 1987.

231 Cooper 1993, p. 144 : « The Book of Jonah gives common sense a battering. At almost every turn, it seems to refute some unspoken assumption, something taken for granted about the way things work in the world. A prophet commissioned to go to the east would not flee to the west ; people drown when they are tossed into a tempestuous sea ; if God announces that he is going to destroy a city, it is as good as destroyed ; the Assyrians would not change their entire way of life because of a five-word admonition from a Hebrew prophet – except (in all four cases) in the Book of Jonah. » Voir aussi Lillegard 1993, p. 19-30.

232 Cooper 1993, p. 156-163.

possibilité d'un *non*? Le visage selon Lévinas ne se représente pas. C'est une figure, un concept qui désigne ce qui ne se figure pas et ne se réduit pas à un concept<sup>233</sup>. Le visage dans *Patience* n'est pas la face représentable du protagoniste Jonas, mais bien la possibilité inaliénable de l'imprévisible chez autrui telle qu'elle s'incarne dans le vivant. *Patience* narrativise cette possibilité en la jouant entre deux forces dont l'altérité radicale permet leur transcendance réciproque.

#### ARTHUR, ROI ALLAITANT

L'imprévisibilité de l'expression kinésique se transfère aux tropes qui la signifient. L'appartenance de tels tropes à l'histoire d'une langue et d'une culture manifeste qu'ils relèvent en même temps d'une sémiotique particulière, toujours inscrite historiquement, et d'une logique intersubjective qui relève d'une conception de l'humain propre au milieu culturel dans lequel ces tropes s'inventent. L'analyse qui va suivre concerne un trope kinésique insolite, relevant d'une logique sociale où la figure d'autorité nourrit par son corps. En effet, le poète anglais Layamon dans son *Brut* induit par son texte la configuration du roi Arthur allaitant. Cette image associe le corporel au social, comme c'est la fonction sociale du roi qui fonde le sens de ce trope kinésique. Or, ce qui est transmis physiquement par l'allaitement est *la possibilité d'une narration*.

L'image du roi Arthur nourrissant de sa renommée ses poètes et ses guerriers avec ses seins est suscitée par une version anglaise des légendes arthuriennes, écrite dans un contexte culturel intriqué. Geoffroy de Monmouth inaugure avec son *Historia regum Britanniae* l'ère des légendes arthuriennes dans la première moitié du 12<sup>e</sup> siècle. Écrite en latin, son œuvre est ensuite adaptée en français par Wace, qui dédie son *Roman de Brut* à Aliénore d'Aquitaine. Vers la fin du 12<sup>e</sup> siècle ou le début du 13<sup>e</sup>, Layamon adapte à son tour le *Brut* de Wace en anglais. Alors que les trois auteurs écrivent en Angleterre, Monmouth est gallois et écrit en latin, Wace est normand et écrit en français, Layamon est anglais et écrit en anglais. L'Angleterre anglo-saxonne de Layamon a été conquise en 1066 par les Normands, et la langue de culture et de pouvoir devient le franco-normand, qui se transforme progressivement en anglo-normand. La langue des vaincus cesse presque entièrement d'être écrite après la Conquête, avec quelques exceptions qui font le lien avec la réémergence au 13<sup>e</sup> siècle d'une littérature écrite en anglais. En outre, le récit transmis par Monmouth, Wace et Layamon porte sur la conquête par les tribus anglo-saxonnes au 5<sup>e</sup> siècle des territoires habités par les Celtes britanniques (*the Britons*). Arthur est dans ces œuvres un roi britannique, soit Celte, qui résiste avec succès aux envahisseurs anglo-saxons. Dans les faits, les Celtes, vaincus après deux siècles de résistance, durent fuir dans le pays de Galles ou passèrent la Manche pour s'installer en Armorique, rebaptisée Bretagne suivant leur nom.

Layamon est de souche anglo-saxonne et peut-être également scandinave. Une question récurrente pour la critique a été de déterminer la position de Layamon

233 Voir Perpich 2005, p. 103-121.

vis-à-vis des différents groupes ethniques antagonistes dans son récit. Car, tout en étant anglais, Layamon dépeint ses ancêtres anglo-saxons comme des envahisseurs fourbes, tandis qu'il fait l'éloge des Celtes (Britons et Gallois) et transmet l'histoire de leurs rois. Kelley Wickham-Crowley propose que la distinction qui prédomine dans le scénario de Layamon est la dichotomie chrétien / païen<sup>234</sup>. Les Celtes, déjà christianisés, sont les héros du *Brut*, aux prises avec des Anglo-Saxons alors encore païens. Ce faisant, Layamon écrit en anglais, ce qui est en soi un geste de politique culturelle à une époque dominée par le normand pour la littérature vernaculaire et le latin pour les textes érudits. Comme le souligne Wickham-Crowley, la langue pour Layamon est un produit culturel et un marqueur ethnique qui peut servir à signifier les rapports de domination<sup>235</sup>. Or, la langue du *Brut*, telle qu'elle apparaît dans le manuscrit le plus ancien, laisse peu de place au vocabulaire francisé d'un moyen anglais en pleine transformation. Et, surtout, Layamon opte pour des termes qui renforcent la tonalité anglo-saxonne de son œuvre<sup>236</sup>. Wickham-Crowley conclut que Layamon « homogénéise cette culture qu'il valorise en l'assimilant dans le groupe générique des "Angles", une nation chrétienne<sup>237</sup> ». L'idée d'une homogénéisation des antagonismes ethniques, culturels et linguistiques dans le projet d'une histoire *anglaise* commune est utile pour l'analyse de l'image kinésique à traiter ici, à savoir celle du roi Arthur allaitant. Il va s'agir en un premier temps de décortiquer le texte et les choix lexicaux et grammaticaux du poète, pour ensuite proposer une piste interprétative fondée sur la christianisation d'un trope kinésique.

La source principale du *Brut* de Layamon est l'œuvre de Wace, le clerc normand. De rares passages sont toutefois inspirés plus directement de Monmouth et de ses *Prophéties de Merlin* composées en 1135. Ces prophéties furent jointes à son *Historia regum Britanniae*, mais elles circulaient aussi indépendamment. Elles furent, par ailleurs, adjointes à certains manuscrits du *Brut* de Wace, comme ce dernier n'avait pas inclus les prophéties dans son adaptation de Monmouth<sup>238</sup>. Le passage de Layamon qui m'intéresse manifeste un tel lien entre les œuvres de Layamon et de Monmouth, sans qu'il soit possible de déterminer sous quelle forme Layamon eut accès aux *Prophéties*. La rareté des parallèles entre Layamon et Monmouth fait penser que ces emprunts étaient particulièrement signifiants pour l'auteur. Ce me semble être le cas pour la prophétie de Merlin qui consiste à décrire Arthur, un roi alors encore à concevoir.

Merlin annonce dans sa prophétie que, grâce à ses pouvoirs surnaturels, Uther et Ygerne vont engendrer un roi exceptionnel :

Longe beoð æuere,    dæd ne bið he næuere ;  
 þe wile þe þis world stænt,    ilæsten scal is worðmunt ;

234 Wickham-Crowley 2000, p. 5-26.

235 Wickham-Crowley 2000, p. 13 et 16.

236 Deux manuscrits du *Brut* ont survécu : British Library MS Cotton Caligula A.ix et British Library MS Cotton Otho C.xiii. Je reviens sur cette question en fin de chapitre.

237 Wickham-Crowley 2000, p. 22.

238 Voir Le Saux 1989.

and scal inne Rome walden þa þæines.  
 Al him scal abuþe þat wuneð inne Bruttene.  
 Of him scullen gleomen godliche singen;  
 of his breosten scullen æten aþele scopes;  
 scullen of his blode beornes beon drunke.  
 Of his eþene scullen fleon furene gleden;  
 ælc finger an his hond scarp stelene brond.  
 Scullen stan walles biuoren him tofallen;  
 beornes scullen rusien, reosen heore mærken.  
 Þus he scal wel longe liðen 3eond londen,  
 leoden biwinnen and his laþen sette<sup>239</sup>. (9406-9418)

[Aussi longtemps que cela puisse être, il (Arthur) ne sera jamais mort; tant que ce monde tiendra, sa renommée durera; et il commandera aux puissants dans Rome. Tous ceux qui vivent en Grande-Bretagne lui obéiront. De lui les artistes chanteront divinement; de ses seins se nourriront les nobles poètes; les hommes seront ivres de son sang. De ses yeux s'échapperont des étincelles de braises; chaque doigt de sa main sera une lame d'acier. Les murs de pierre s'effondreront devant lui; les hommes trembleront, leurs bannières tomberont. Ainsi, bien longtemps, il parcourra les terres lointaines, gagnant des peuples et établissant ses lois.]

Je commence l'analyse de ce passage haut en couleur par l'image du corps nourricier. Dans les *Prophéties* de Monmouth, il est dit du sanglier de Cornouailles, à savoir Arthur: «In ore populorum celebrabitur et actus eius cibus erit narrantibus» (§ 112.2)<sup>240</sup> [il (le sanglier) sera célébré dans la bouche des peuples et ses actes seront de la nourriture pour les narrateurs]. Plus loin, il est dit d'un certain sanglier du Commerce: «Pectus eius cibus erit egentibus et lingua eius sedabit sitientes<sup>241</sup>» [Sa poitrine sera de la nourriture pour les affamés et sa langue désaltérera les assoiffés.] Pour William Barron et Carole Weinberg, ce sanglier du Commerce symbolise également Arthur, et la description faite par Layamon associe les deux passages empruntés à Monmouth. Ce portrait sera repris plus tard, quand les prophéties de Merlin seront évoquées et la renommée d'Arthur confirmée, disant que les artistes feront une table des seins d'Arthur («þat gleomen sculden wurchen burd of þas kinges breosten»), que les poètes y mangeront à satiété et boiront des lampées de vin de la langue du roi («of þeos kinges tunge»), buvant et passant des moments de rêve jours et nuits («drinken and dreomen daies and nihtes»), ces jeux devant durer sur toute la longueur du monde («þis gomen heom sculde ilasten to þere weorle longe») (11494-11499).

Layamon dans son prologue se dit prêtre. Il est donc parfaitement plausible qu'il faille lire dans l'image d'un corps masculin nourricier les symboles eucharistiques de la chair et du sang du Christ, ingérés sous forme d'hostie et de vin pendant la messe<sup>242</sup>.

239 *Layamon's Arthur: The Arthurian Section of Layamon's Brut* 2001.

240 Cité par Le Saux 1989, p. 99.

241 Cité par Le Saux 1989, p. 99.

242 Voir l'introduction de Barron & Weinberg dans *Layamon's Arthur* 2001, p. xli: «[T]he extrapolation from the concept of a hero's reputation serving as meat and drink to the bards who sing of him to the Eucharistic image of a Saviour on whose body and blood his people are spiritually nourished is typical of the verbal exaltation which overcomes Layamon in moments of heightened thematic interest.» Voir aussi Bryan 1992, p. 33, qui suggère en passant, sans la développer, l'idée d'une association possible entre image eucharistique et allaitement («breastfeeding») dans ces vers du *Brut*.

Barron et Weinberg ont le mérite de proposer une telle lecture de cette section problématique du *Brut*, mais ils évitent toutefois de souligner la dimension corporelle impliquée par cette configuration d'Arthur, en insistant sur l'objet transmis par l'acte nourricier : cet objet est la réputation du roi sauveur ; nous avons affaire à du discours, comparable figurativement à la nourriture spirituelle offerte par le biais de l'eucharistie. J'aimerais, à l'inverse, tenir compte de la dimension corporelle et kinésique des actions auxquelles le poète fait référence.

Comme on peut s'en douter, le grand hic de ce portrait est la poitrine d'Arthur. L'image chez Monmouth est plus facilement gérable du fait qu'elle concerne un sanglier. La métaphore animalière permet d'en atténuer l'étrangeté. Après tout, un sanglier, ça se mange. Mais Layamon supprime le symbole et situe l'acte nourricier sur le corps humain du roi. En outre, la poitrine du sanglier chez Monmouth, *pectus*, est au singulier. Tout comme le *pectus* latin, le *breost* moyen-anglais renvoie à la poitrine (« breast ») aussi bien chez l'homme que chez la femme. En revanche, quand ce mot est au pluriel, comme c'est le cas chez Arthur (*breosten*, « breasts »), il devient plus difficile de ne pas y voir des seins, et c'est bien ainsi que le pluriel est employé en moyen anglais comme en anglais moderne. Mais surtout, ces seins produisent de la nourriture. Que cette nourriture soit métaphorique ne modifie pas les implications kinésiques du trope. Or, seuls les seins d'une femme qui a donné naissance sont en mesure de réaliser cet exploit qui consiste à produire de la nourriture de son propre corps. Dès lors, il faut bien admettre que le texte de Layamon suscite l'image d'un Arthur allaitant. Pourtant, et ce n'est guère surprenant, je n'ai pu trouver aucune traduction qui respecte le pluriel de Layamon. Les seins au pluriel du roi Arthur sont systématiquement et soigneusement transformés en torse viril au singulier<sup>243</sup>.

Pourtant, Layamon n'hésite pas à employer *breost* au singulier. C'est d'ailleurs au singulier qu'il utilise habituellement ce mot quand il est question du torse d'un guerrier ou d'un roi. Son usage respecte la distinction des genres : le terme est au singulier quand il s'agit d'un homme et au pluriel quand il s'agit d'une femme. Par exemple, le terme est au pluriel lorsque la mère de Merlin se tient la tête baissée, ce qui se dit « elle tenait sa tête vers ses seins » (7829)<sup>244</sup>. Du point de vue méthodologique d'une technique de lecture du corps en littérature, il est nécessaire de prendre acte du pluriel employé dans le texte pour désigner les seins d'Arthur. La question qui se pose alors est de savoir ce que Layamon cherche à signifier par ces seins. Car, tout en étant féminisé par ce *breost* au pluriel, Arthur n'est pas pour autant efféminé. Il allaite les hommes et

243 Par exemple, Allen donne la traduction suivante : « From his own breast noble bards shall partake » (9411) [Les nobles bardes auront part à son torse]. Même le verbe 'nourrir' est supprimé, neutralisant ainsi complètement l'image originale. Voir Lawman, *Brut* 1992, p. 242. Wickham-Crowley 2002, p. 351-369, ne tient pas compte du pluriel et, pour cette raison, lit la scène comme un acte cannibale, à l'instar de l'épisode de Brian dans le *Brut*. Mais sa lecture n'aboutit pas, car toutes les connotations transgressives associées au cannibalisme, que Wickham-Crowley recense et qui sont éclairantes en ce qui concerne l'épisode de Brian, sont, en revanche, en porte-à-faux avec la représentation et le rôle d'Arthur. Sur l'épisode de Brian, voir également Perry 2002, p. 385-411.

244 *Layamon: Brut* 1963, vol. 1, p. 406.

les artistes par son sang et ses exploits guerriers de super-héros viril – un super-héros selon des critères aussi bien celtes, anglo-saxons, normands que chrétiens.

En effet, son corps aux yeux qui projettent des flammes et aux doigts en lames d'acier est hors-norme, comme l'est celui du Cuchulainn celtique dont le potentiel explosif manifeste le statut superlativement héroïque<sup>245</sup>. Puis, le comportement d'Arthur est adéquat suivant l'idéologie anglo-saxonne selon laquelle la fonction de tout chef est de souder à sa personne son groupe de combattants, appelé *duguth* en vieil anglais et *comitatus* par Tacite dans son *De Germania*. Or, le moyen essentiel pour forger de tels liens d'amour (désignés par le terme *leof* «love») entre leader et membres du groupe est la libéralité avec laquelle le chef distribue des récompenses (anneaux, armes, or, terres, etc.)<sup>246</sup>. Une préoccupation récurrente dans le poème épique anglo-saxon *Beowulf* est la confirmation par un roi du lien social par lequel le guerrier reçoit des trésors en rétribution pour ses actes de bravoure, sa fidélité et sa loyauté au combat. Enfin, le prêtre Layamon développe chez Arthur la qualité première du chef anglo-saxon en renforçant le caractère chrétien de son personnage. La libéralité du roi Arthur est si prononcée qu'il est comparable au Christ dans une générosité incarnée par le don corporel : Arthur est généreux de son corps, par lequel il nourrit et désaltère, de la même manière que le Christ est représenté nourrissant et désaltérant par le don perpétuellement renouvelé de son sang et de sa chair eucharistiques. Enfin, Arthur conquiert et instaure de nouvelles lois, comme un Guillaume le Conquérant normand, faisant tomber murs, hommes et étendards, et opérant en un temps record un renversement radical dans l'organisation politique et sociale de l'Angleterre.

En somme, Arthur est un chef incontestable et dominant – indubitablement masculin selon les critères idéologiques et culturels de l'époque. Mais alors pourquoi ces seins ? Car Layamon insiste : tandis qu'il utilise généralement *breost* au singulier quand il s'agit du torse d'un homme, il écrit *breosten*, au pluriel, quand il s'agit d'Arthur. En parlant de lui-même, le roi dit ceci : Si le Seigneur des cieux le permet, je vengerai tous les actes hostiles, «*3if me mot ilasten þat lif a mire breosten*» (10522), littéralement, s'il est possible que me dure («me mot ilasten») la vie dans ma poitrine («lif a mire breosten»), avec *breosten* au pluriel. Ailleurs, Arthur lève son bouclier devant ses seins («*Vp bræid Arður his sceld foren to his breosten*») avant de partir à l'attaque, comparable au loup sauvage sortant des bois enneigés en vue de dévorer toutes les proies qu'il souhaite (10040-10043). La comparaison du loup prédateur montre bien qu'il est indispensable de mettre de côté les associations stéréotypées que nous pourrions avoir concernant les genres et la performance des rôles sexuels. Ceci étant acquis, la piste interprétative qui me paraît la plus probante se fonde sur l'imagerie cistercienne, présente en Angleterre à cette période, d'une figure d'autorité masculine munie de seins et allaitant.

Caroline Walker Bynum fait l'analyse de ce type d'imagerie, développée au 12<sup>e</sup> siècle par les Cisterciens, dans son étude sur la spiritualité du bas Moyen Âge, *Jesus as Mother*.

245 Sur le corps de Cuchulainn, voir Bolens 2000, chap. 3 : «*Völund et Cuchulainn*», p. 103-143.

246 Shepard 2000, p. 59.

Elle distingue à cette période deux courants novateurs : l'avènement d'une spiritualité affective, basée plus fortement qu'auparavant sur les rapports humains ordinaires, et une féminisation du langage religieux. Jérôme Baschet, de son côté, met en garde dans son étude sur l'expression biblique *in sinu Abrahae* 'dans le sein d'Abraham' contre une surenchère de la féminisation dans les interprétations de Bynum, soulignant « la part massive du masculin dans les représentations chrétiennes » : « Il suffit de rappeler l'évidence : Dieu est père, et la Trinité est structurée par une relation de paternité et non de maternité<sup>247</sup>. » L'imagerie décrite par Bynum concerne « des milieux spécifiques » et « des personnalités fort singulières<sup>248</sup> ». Du point de vue kinésique, l'image du sein d'Abraham n'inclut pas l'ingestion d'un aliment produit par le corps, comme c'est le cas dans l'allaitement. Il s'agit plutôt d'un geste protecteur, rassemblant un groupe d'élus dans les plis qui recouvrent le giron du patriarche. Cet état de béatitude, associé à un sentiment de sécurité totale et paradisiaque, est distinct de l'allaitement, qui suppose un mouvement de translation physique de la substance nourricière du corps source au corps qui ingère. Du point de vue de cette distinction d'ordre kinésique, Arthur chez Layamon n'est pas comparable à Abraham : Abraham n'allait pas et Arthur allaitait mais ne protège pas dans son giron. L'image créée par Layamon se situe donc entre les pôles mis en lumière par Bynum d'un côté et Baschet de l'autre. Arthur est hypermasculin selon certains critères culturels, en même temps que son corps est le lieu kinésique d'un geste qui implique un corps de femme, en vertu du savoir corporel selon lequel seule une femme qui a donné naissance est capable de produire de la nourriture de sa poitrine.

L'imagerie cistercienne montre le Christ, mais aussi certains chefs spirituels, tel un abbé, allaitant les membres de sa congrégation. Bernard de Clairvaux († 1153) est une figure clé dans le développement de ce trope. Il associe de façon remarquablement récurrente la responsabilité pastorale à l'allaitement, désignant comme *mère* Jésus, Moïse, Pierre, Paul, les prélats et les abbés en général, et lui-même en particulier<sup>249</sup>. Bynum explique que pour Bernard l'image maternelle est presque sans exception élaborée non pas comme une parturition, ni même comme une conception ou une protection dans l'utérus ou le giron, mais bien comme un acte de nourrissage, en particulier celui d'allaiter<sup>250</sup>. Bernard écrit dans une lettre : « Ne laisse pas la rudesse de notre vie effrayer tes tendres années. Si tu sens les piqûres de la tentation... suce non pas tant les blessures que les mamelles du Crucifié (*suge non tam vulnera quam ubera Crucifixi*). Il sera ta mère, et tu seras son fils<sup>251</sup>. » Outre les seins du Christ, Bernard renvoie également à ses propres seins, prêts à nourrir l'âme de ses disciples. Guerric abbé d'Igny († 1157 ~), à la suite de Bernard, est le Cistercien qui fait l'usage le plus fréquent

247 Baschet 2000, p. 52.

248 Baschet 2000, p. 52.

249 Bynum 1982, p. 115. Sur la légende d'un miracle de lactation du docteur melliflu, voir Dewez & Van Iterson 1956, p. 165-189.

250 Bynum 1982, p. 115.

251 Bernard 1862, Lettre 322, *Patrologia Latina* 182, col. 527.



de l'imagerie maternelle pour parler du Christ et des figures d'autorité masculines<sup>252</sup>. Vient ensuite Aelred de Rievaulx († 1167), qui fut appelé le saint Bernard de l'Angleterre<sup>253</sup>. Aelred de Rievaulx vécut dans le Yorkshire.

Les monastères cisterciens étaient nombreux au 13<sup>e</sup> siècle comme au 12<sup>e</sup>, et l'un d'eux se trouvait à Tintern dans le pays de Galles. Layamon vivait près du pays de Galles, plus au nord, près de Worcester, dans le village de Areley Kings. De plus, il semble avoir voyagé en Angleterre, et rien n'interdit de penser qu'il pût être en contact avec le milieu cistercien, en personne ou par les écrits de ses membres – nous ne savons rien de ses affiliations religieuses. Or, Aelred de Rievaulx dans *De institutione inclusarum* pousse son destinataire à se représenter le Christ sur la croix pour stimuler son désir d'imiter sa Passion: «expansis brachiis ad suos te invitet amplexus, in quibus delecteris, nudatis uberibus lac tibi suavitatis infundat quo consoleris»<sup>254</sup> [il t'invite à l'embrasser de ses bras tendus dans lesquels tu te délecteras, ses seins nus te nourriront avec le lait de douceur, grâce auquel tu te consoleras]. Sans qu'il soit nécessaire d'accumuler les exemples, il me paraît possible de proposer que Layamon ait connu cette imagerie et qu'il l'ait employée pour caractériser Arthur. Car les figures masculines dotées de seins et allaitant sont invariablement des figures d'autorité<sup>255</sup>. Bynum explique que ce trope sert à signifier un type de dépendance perçue comme positive, fondée sur un désir monastique d'union communautaire<sup>256</sup>. Clairement, le paysage est différent dans le *Brut*: Arthur est un loup prédateur et colonisateur à fonction guerrière plutôt qu'un agneau sacrificiel et consolateur à usage monastique. Toutefois, prosélytisme et colonisation ont souvent fait bon ménage. Et surtout, Arthur est la grande figure d'autorité – hyper-masculine – de ce texte écrit par un prêtre; et le récit de ses hauts faits, dont s'abreuvent poètes et guerriers, sert également à figurer les liens d'une communauté nourrie du phantasme de son homogénéisation religieuse et ethnique.

Pour conclure, les deux manuscrits du *Brut* qui ont survécu jusqu'à nos jours soulèvent un problème intéressant pour la lecture du mot *breost*. Le British Library MS Cotton Caligula A.ix (Caligula) et le British Library MS Cotton Otho C.xiii (Otho) sont des copies d'un ou plusieurs manuscrits encore intermédiaires. Nous n'avons accès ni à l'original écrit par Layamon, ni à la ou les copies qui ont servi aux manuscrits encore existants. En ce qui concerne la datation des manuscrits, la paléographie permet de situer Caligula dans la deuxième moitié du 13<sup>e</sup> siècle (1250-1275) et Otho vers 1300<sup>257</sup>. Quant à la langue, celle de Caligula est plus archaïque, voir archaisante. Prolixe en termes composés typiques du style poétique anglo-saxon, elle est généralement dépourvue d'emprunts au français. La qualité du texte suggère, pour Barron et Weinberg, une transmission fidèle<sup>258</sup>. En revanche, le vocabulaire et la

252 Bynum 1982, p. 120.

253 Sur Gueric d'Igny et Aelred de Rievaulx, voir Boquet 2000, p. 367-378.

254 Aelredi Rievallensis 1971, *De institutione inclusarum*, chap. 26, p. 658, l. 750-752.

255 Bynum 1982, p. 147.

256 Bynum 1982, p. 160-166.

257 Roberts 1994, p. 9.

258 Barron et Weinberg, Introduction de *Layamon's Arthur* 2001, p. xiii.

syntaxe d'Otho sont simplifiés, les termes composés anglo-saxons sont fréquemment remplacés par des emprunts au français, et le récit est abrégé<sup>259</sup>. Or, là où Caligula décline *breost* au pluriel quand il est question d'Arthur, Otho le met systématiquement au singulier. Il semble ainsi que le scribe de Otho déjà ne savait trop que faire de ces seins. Ceci ne doit pas pour autant oblitérer le trope présent dans Caligula. Ce type d'évolution poétique montre qu'un trope corporel peut perdre sa pertinence en l'espace d'une ou deux générations, voire d'un scribe à l'autre.

Un vers en particulier est révélateur à cet égard. Il y est question des Troyens qui viennent de prendre possession d'Albion après un combat féroce contre des géants. Il est écrit dans Caligula : « þa weoren heo bliðe on heora breost-þonke » (969) [ils étaient alors pleins d'allégresse (*blithe*) dans le penser de leur torse (*breast-thought*)]<sup>260</sup>. Cette association du mental et du corporel par l'image d'un penser du torse ancre le *Brut* de Layamon dans une logique extrêmement ancienne<sup>261</sup>. Cette logique se manifeste à travers un composé identique dans le texte de *Beowulf*, soit « *breost-gehygdum* », par les pensées (« *gehygdum* ») de son torse (« *breost* ») (2818)<sup>262</sup>. Or, le texte d'Otho efface les traces de cette logique, en modifiant le vers ainsi : « þo weren hii bliþe ine þisse liue » (969) [ils étaient alors pleins d'allégresse dans cette vie]. Le terme composé *breast-thought* 'le penser du torse' a disparu pour être remplacé par le concept abstrait et général de vie (*life*), suggérant une distinction plus courante à cette époque entre la vie sur terre et la vie dans l'au-delà. Enfin, il est remarquable que dans « *breost-þonke* » le penser soit situé au niveau du torse (*breost*). Car, dans les images qui montrent Arthur nourrissant ses poètes et ses hommes de ses seins (*breosten*), l'objet transmis relève de l'imaginaire et du mental aussi bien que du corporel. Il s'incarne dans l'événement kinésique de l'allaitement où le *breost/en*, le torse d'Arthur et ses seins sont la source des légendes arthuriennes, dont l'aboutissement est le *Brut*, incarnation de cette transmission fictionnelle, où l'acte de penser émane d'un corps relationnel.

259 Barron et Weinberg, Introduction de *Layamon's Arthur* 2001, p. xiii.

260 *Lazamon: Brut* 1963, vol. 1, p. 50.

261 Sur cette logique, voir Bolens 2000.

262 *Beowulf. A Dual-Language Edition* 2006. La composition de *Beowulf* remonte au moins jusqu'au 8<sup>e</sup> siècle.

### 3. VERGOGNE ET BLESSURE SOCIALE DANS LA LÉGENDE DE LUCRÈCE<sup>263</sup>

L'interaction kinésique crée l'espace narratif de la communication intersubjective à travers les gammes variables des gestes expressifs. Le cadre élargi de la communication intersubjective est la société. Dans ce chapitre, j'analyse un mouvement d'inhibition qui s'inscrit dans une série de paramètres sociaux, synthétisés en latin par le terme *verecundia*. La *verecundia* devient en français médiéval *vergoigne* – la *vergoigne* qui survit aujourd'hui en français à de rares occasions, mais non des moindres, telle la chanson de Georges Brassens, *Les Quatre Bacheliers* (1966)<sup>264</sup>. La *verecundia* / *vergoigne* est un affect social qui a un impact considérable sur la kinésie, comme il a pour caractéristique principale de réguler les comportements interpersonnels. Dans la légende de Lucrèce, la communication intersubjective est le lieu d'échanges contraignants, par lesquels la protagoniste principale bloque les mouvements de son corps et se tient immobile, c'est-à-dire met tout son pouvoir d'action dans la suppression de mouvements et d'actes.

Une étude littéraire des termes *verecundia* et *vergoigne* suggère que ces termes désignent une catégorie d'émotions qui visent à inhiber des impulsions dommageables pour les liens sociaux. Les formes spécifiques de ces inhibiteurs d'impulsions relèvent des codes sociaux et des systèmes de valeurs en vigueur dans le groupe auquel appartient la personne. La personne est censée avoir intériorisé ces codes et ces valeurs, et exprime leur force par l'inhibition d'impulsions que le système social cherche à canaliser. La légende de Lucrèce, reprise de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, permet d'observer les modulations de cette problématique en fonction du système conceptuel actif dans chacune des œuvres qui sont abordées dans ce chapitre, soit les différentes versions de la légende de Lucrèce par Tite-Live, Ovide, Augustin, John Gower, Geoffrey Chaucer et William Shakespeare.

---

263 Première parution in D. Boquet (dir.), *Le Jeu de la pudeur et de la honte. Approches historiques de la vergoigne*, numéro thématique de la revue *Rives nord-méditerranéennes* 31, 2008, p. 25-47.

264 Nous étions quatre bacheliers / Sans vergoigne, / La vraie crème des écoliers, / Des écoliers.

Pour offrir aux filles des fleurs, / Sans vergoigne, / Nous nous fimes un peu voleurs, / Un peu voleurs. (v. 1-8).

Je commencerai par rendre compte du traitement du concept de vergogne chez John Gower, car cet auteur médiéval met en évidence cet aspect central d'un rapport entre vergogne et comportement : la vergogne relève de ce que la personne *montre* (ou ne montre pas) à travers son comportement social. Gower écrit dans la deuxième moitié du 14<sup>e</sup> siècle trois œuvres principales, la première en latin (*Vox Clamantis*), la deuxième en anglo-normand (*Le Mirour de l'Omme*), et la troisième en anglais (*Confessio Amantis*). L'œuvre écrite en français, *Le Mirour de l'Omme*, est au croisement de deux genres littéraires : le genre didactique du *miroir* ou *speculum* et le genre appelé *manuels des péchés*. Le genre des manuels des péchés est en expansion depuis l'essor des ordres mendiants et la pratique généralisée de la confession au 13<sup>e</sup> siècle, suite au quatrième Concile du Latran en 1215. *Le Mirour de l'Omme*, comme d'autres manuels des péchés, présente une typologie des péchés et des vices, qui est suivie d'une typologie des vertus. Les vices y sont des personnifications allégoriques, appartenant à la descendance de Satan, et les vertus fonctionnent comme les forces antagonistes des vices, dans une répartition minutieuse où Vergoigne, en l'occurrence, est la quatrième fille d'Humilité, chargée de contrecarrer la troisième fille de Dame Orgueil, Avantance, soit vantardise.

L'allégorie de Vergoigne, chez Gower, véhicule l'a priori moral qu'il ne faut *rien* montrer, que ce qui est ouvert ou découvert est source de honte et de déshonneur. Ceci inclut d'emblée l'impudeur corporelle dont la manifestation extrême, selon Gower à la suite de Thomas d'Aquin, est la prostitution : « Quant pute gist ove son lecchour, / Sovent controvent tiel folour / Dont trop deveroient vergunder » (92226-92228) [Quand la prostituée se couche sur son amant, ils inventent souvent une folie telle qu'ils devraient en avoir honte (*vergunder*)]<sup>265</sup>. Le narrateur exhorte la prostituée à la honte par l'exemple d'Adam et Ève :

Responde, o pute, ne scies tu  
 Queu part vergoigne est devenu ?  
 De tes parens essample toi,  
 Q'en paradis se vironent nu,  
 Dont vergondous et esperdu  
 Tantost chascun endroit de soy  
 D'un fueill covry le membre coy.  
 Mais tu, putain, avoy, avoy !  
 es tant aperte en chascun lieu,  
 Sans honte avoir d'ascune loy,  
 Que je dirray, ce poise moy,  
 Tu as vergoigne trop perdu. (9241-9252)

[Réponds, ô prostituée, ne sais-tu où vergogne s'en est allée ? Prends exemple sur tes parents, qui se virent nus au Paradis, vergogneux et éperdus, si bien que chacun à son endroit couvrit son membre intime d'une feuille. Mais toi, prostituée, ah ! ça, voyons ! tu es si exposée en chaque lieu, sans honte avoir d'aucune loi (c'est-à-dire sans te sentir tenue de respecter aucune loi), je le dis comme je le pense, cela me pèse, tu as vergogne trop perdu.]

265 Gower 1968. Même édition pour toutes les citations de ce texte.

Ces invectives se situent dans le portrait de la cinquième fille de Luxure, appelée Foldelit. Trois aspects me paraissent intéressants. Le premier est l'évocation d'une origine de la vergogne, d'un moment originel où la vergogne fut ressentie pour la première fois. Ce ressenti est suivi par un geste de recouvrement : Adam et Ève couvrent leurs parties génitales, contrairement à la prostituée. S'associe à cette exhibition génitale de la prostituée sa présence en tous lieux, « tant aperte en chascun lieu », trop ouvertement visible en tous lieux, selon le goût du narrateur à qui cette ubiquité pèse. Le deuxième aspect à relever est celui d'une relation entre honte et loi : la prostituée se montre « Sans honte avoir d'ascune loy ». La honte devrait donc servir à ce que la personne se sente tenue de respecter les lois, et se restreigne. Ce traitement du sentiment de honte va dans le sens d'un processus d'inhibition à fonction sociale. Enfin, le troisième aspect est cette idée que la vergogne est un affect qu'il est possible de perdre. La dernière ligne du passage ci-dessus dit bien : « Tu as vergoigne trop perdu ». Ainsi, la vergogne serait un héritage commun, remontant à Adam et Ève, inclus à la naissance dans le répertoire d'affects naturels et néanmoins fragiles de la personne.

Le dé-vergondage et le manque de honte impliquent un irrespect des lois et une rupture d'avec un mouvement censé être naturel et spontané. Dit autrement, la personne adéquatement vergogneuse devrait obéir aux lois naturellement et spontanément. Nous sommes ici au cœur du mécanisme de la vergogne : l'inhibition des impulsions aura d'autant plus de chances de réussir qu'elle sera conçue comme allant de soi, comme étant naturelle, évidente, nécessaire. La force du social est plus puissante dès lors qu'elle s'autorise de la notion de nature humaine. Concernant ce qu'il appelle « l'évidence performative de l'arbitraire naturalisé », Pierre Bourdieu explique que « [q]ualifier socialement les propriétés et les mouvements du corps, c'est à la fois naturaliser les choix sociaux les plus fondamentaux et constituer le corps, avec ses propriétés et ses déplacements, en opérateur analogique instaurant toutes sortes d'équivalences pratiques entre différentes divisions du monde social, divisions entre les sexes, entre les classes d'âge et entre les classes sociales ou, plus exactement, entre les significations et les valeurs associées aux individus occupant des positions pratiquement équivalentes dans les espaces déterminés par ces divisions<sup>266</sup> ». Nous verrons que la légende de Lucrèce met en scène cette dimension centrale du corps social.

Chez Gower encore, l'opposé de la prostituée est la vierge. Les vierges sont « vergoigneuses » (16909) car – je traduis – elle contiennent les fleurs précieuses qui les rendent glorieuses – à condition qu'elles les gardent saines et sauves, bien évidemment. Ainsi, la vierge doit rester dans sa chambre et, si nécessaire, dans une tour close, afin de ne pas perdre son « virginal honour » (16933). Le vagin est donc conçu comme un contenant à contenir : l'hymen doit rester couvert et la femme doit rester cachée. Sortir de chez soi, c'est automatiquement exposer son hymen et risquer le viol, écrit Gower. Il en veut pour preuve le drame de Dyna, fille de Jacob et Léa, violée pour s'être éloignée de chez elle. Pour reprendre les termes de Bourdieu, le déplacement vers l'extérieur de

266 Bourdieu 1980, p. 119 et 120.

la vierge et de son corps est ainsi qualifié socialement, et il est naturalisé comme étant en lui-même une effraction et l'opérateur analogique d'une incitation au viol.

L'impératif de recouvrir, de garder celé, apparaît également en relation au discours. La troisième fille de Dame Orgueil est Surquiderie, c'est-à-dire présomption, soit un sentiment de supériorité indu et disproportionné. L'une des accointances de Surquiderie est Dérision, qui emploie à son service Malapert. Malapert oblige Honte et Vergoigne à le suivre partout à cause du mal qu'il leur dit « en apert » 'ouvertement' (1686). Car le propre de Malapert est de dire « a desouvert » ce qui devait rester « covert » (1687-1688). Ses moqueries humilient et sont impossibles à contredire sans que l'impact social de ses « jangleries » diffamantes n'augmente aussitôt. À l'inverse, la personnification de Vergoigne n'ouvre pas la bouche, « ses lieveres clot » (11899) [elle clôt ses lèvres]. Elle a une demoiselle à sa suite qui a pour nom « Hontouse ». Vergoigne et Hontouse sont « entresemblable[s] » (11907), à cette différence près que Hontouse a le visage « muable » (11911), alors que Vergoigne a la face « estable » (11912) [stable]. « Molt est Vergoigne simple et coye » (11917), à savoir simple et coite – coite, du latin *quietus* 'silencieuse, tranquille et privée'.

Honte réagit à l'humiliation publique, qui met à mal l'honneur social et fait rougir la face (11954), tandis que Vergoigne est tranquille de ses propres convictions: si l'allégation diffamante est fautive, elle ne se trouble pas, son visage reste stable. Ce faisant, sa force est intérieure et potentiellement dévastatrice :

Ly philosopre ce tesmoigne,  
 Qe nul vivant, en sa busoigne  
 Qant ad mesfait, porroit avoir  
 Greignour penance que Vergoigne;  
 Qu'elle en secré sanz autre essoigne  
 Trestout le cuer fait esmouvoir  
 Si fort que de la remouvoir  
 Ne il ne autre ad le pooir,  
 Ainz siet plus pres que haire au moigne  
 Car deinz le cuer fait l'estouvoir  
 De honte et doel matin et soir,  
 Dont ses pensers martelle et coigne. (11965-11976)

[Le philosophe témoigne de ce que nul être vivant, quand il a commis un méfait dans son activité, ne pourrait souffrir d'une pénitence plus grande que Vergoigne; car en secret sans autre raison elle fait s'émouvoir tout le cœur si fort que nul n'a le pouvoir de la déloger, elle adhère mieux que le silice au moine, car dans le cœur elle travaille pour honte et tourment matin et soir, en martelant et cognant ses pensées.]

Vergoigne opère dans la sphère interne de l'individu, motivant ce que la personne se fait subir à elle-même. En même temps, le levier de ce tourment intime relève du système de valeurs sociales qui fait loi dans le groupe auquel adhère la personne. C'est ce qui ressort de la comparaison des différents traitements de la légende de Lucrece, légende d'autant plus intéressante pour la question de la vergoigne qu'elle additionne les paramètres d'honneur, de honte, et de pudeur à ceux de suicide – c'est-à-dire

l'acte auto-infligé par excellence –, d'exhibition, de viol, et enfin de vantardise, soit Avantance, que Vergogne est censée contrecarrer, d'après Gower.

#### OVIDE ET TITE-LIVE : DÉCENCE ET RÉPUTATION

Le point de départ du drame est la vantardise du mari de Lucrèce, Collatin. Celui-ci se vante à ses compagnons d'armes de posséder une femme modèle, et il l'exhibe à l'insu de celle-ci, comme ils vont l'épier chez elle pendant la nuit. Parmi les hommes présents se trouve Sextus Tarquin, fils du roi étrusque Tarquin le Superbe et cousin de Collatin. Sextus décide de posséder Lucrèce. La nuit du viol, il la menace de son glaive, puis tente de la convaincre de céder. Comme elle est inflexible et ne craint pas la mort, il la menace de joindre son cadavre à celui d'un esclave de sorte qu'elle soit accusée d'adultère. C'est cette perspective, manifestement insoutenable, qui fait céder Lucrèce. Une fois le viol perpétré, Lucrèce fait chercher père et mari, leur fait jurer de la venger, puis se suicide sous leurs yeux. Après l'exhibition de l'épouse par le mari, nous avons donc une deuxième exhibition, et elle est de taille. Le suicide de Lucrèce est spectaculaire au sens propre du terme : il est à regarder. D'ailleurs, il donnera lieu dès la Renaissance à une iconographie fournie et remarquablement exhibitionniste d'une Lucrèce très dénudée, se pénétrant de son arme avec ostentation. Chez Tite-Live, le corps de Lucrèce est porté sur le forum pour susciter la colère du peuple et provoquer le renversement du père du violeur, permettant ensuite la fondation de la République (509 av. J.-C.). Chez Ovide, le cadavre de la défunte est conduit à ses funérailles et sa blessure béante est vue par chacun : « Volnus inane patet » (II, 849) [La plaie, béante, reste visible]<sup>267</sup>. La béance, le vide, l'orifice dans son corps est patent, visible, montré sur la place publique.

Cet aspect ajoute à la complexité du récit, car la problématique du montrable, de ce qui fait spectacle, et, à l'inverse, de ce qui devrait rester caché, motive la légende de Lucrèce. L'un des problèmes centraux de la narration est la raison qui fait céder Lucrèce. Cette raison est développée dans chaque version du récit. Car Lucrèce, bien qu'elle reste non consentante, se laisse faire, vaincue par la menace que représente le spectacle hypothétique de son cadavre enlacé par celui d'un esclave. Chez Tite-Live, Tarquin, après le viol, part en exultant d'avoir eu raison de Lucrèce : « expugnato decore muliebri » (I, 58), le *decus* de cette femme a été vaincu, extirpé par la violence. Les termes *decus* et *decor* sont tous deux dérivés de *decere* 'convenir', qui donnera le mot *décence*. Ils renvoient à ce qui sied, de la dignité et la décence à l'harmonie esthétique qui émane d'une personne en raison de son comportement adéquat<sup>268</sup>. Tarquin est victorieux non pas tant d'avoir pénétré Lucrèce génitalement que d'avoir eut raison

<sup>267</sup> Ovide 1992.

<sup>268</sup> Hellegouarc'h 1972, p. 413 : « [*D*]ecus se rattache directement à la racine \**dec* – et désigne l'action de celui 'qui agit comme il convient'; sa valeur fondamentale est 'bienséance', 'décence', à laquelle se rattache le sens de 'beauté'. »

de son *decus* en lui imposant un *double-bind* imparable. Or, ce *double-bind* relève de la *verecundia* selon Thomas d'Aquin: «*verecundia est timor turpitudinis et exprobrationis*» [la vergogne est la peur de la salissure et du blâme]<sup>269</sup>. C'est la crainte par anticipation d'une ignominie issue ultérieurement de l'acte transgressif, plus que la crainte de l'acte transgressif lui-même. Lucrece cède au viol pour échapper à la honte imaginée du soupçon d'un adultère infamant, supposé entre elle et un esclave.

Le *decus* de Lucrece relève d'une part de son désir d'être en adéquation avec les impératifs comportementaux de son groupe social – impératifs parmi lesquels une épouse ne couche qu'avec son mari et une femme libre ne couche pas avec un esclave. Le *decus* de Lucrece correspond d'autre part à sa capacité à activer les processus d'inhibition qui rendent cette adéquation possible. Or, la menace de Tarquin l'oblige premièrement à choisir entre deux options toutes deux dommageables du point de vue du *decus*, et deuxièmement à activer le processus d'inhibition par lequel elle parvient à endurer le viol délibéré. Et c'est là toute la perversité de l'affaire: c'est la crainte d'une souillure qui lui fait activer le processus d'inhibition qui permet une autre salissure.

Viennent ensuite les raisons que Lucrece donne avant son suicide. Chez Tite-Live, elle dit ceci: «*ego me etsi peccato absoluto, supplicio non libero; nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet*» (I, 58) [bien que je m'acquitte moi-même du péché, je ne me libère pas du supplice; aucune femme impudique ne vivra en s'autorisant de l'exemple de Lucrece]<sup>270</sup>. Lucrece ne veut servir à cautionner l'impudeur d'aucune femme. Bien qu'elle soit innocente, elle se condamne au supplice, car elle anticipe que son suicide – et il doit donc être rendu public – est le seul moyen de maîtriser l'impact qu'aurait sur le comportement d'autrui les accusations d'adultère faites à son encontre, et ce quelle que soit la fausseté de ces accusations. Ainsi, le scénario imposé par Tarquin donne lieu à un second scénario, formulé par Lucrece, lequel est suffisamment indésirable pour que la mort soit préférable. Or, ce second scénario se fonde sur l'idée qu'autrui développera un troisième scénario, autorisé par l'adultère fictif de Lucrece: les femmes impudiques se donneront le droit de s'exhiber comme autant de Lucreces impudiques. Le *timor turpitudinis* de Thomas d'Aquin relève ici d'un scénario social qui engage de façon proliférante le nom et la réputation de la personne. Enfin, le concept de *fama*, de réputation, est un quatrième scénario, comme il concerne ce qui est *dit* sur quelqu'un (du verbe *fari* 'dire'): c'est un discours associé à un nom. Le tableau global qui se dessine ainsi montre que les rapports interpersonnels se construisent sur des schémas comportementaux considérés comme prévisibles. La *verecundia* s'alimente de ces récits de base, prévus par le système social en vigueur. Si tel discours circule, alors il donnera lieu à tel comportement et produira tel nouveau récit associé à tel nom fameux. La *verecundia* a pour fonction de réguler cette circulation, qui relève fondamentalement de scénarios engageant le comportement corporel et discursif de protagonistes sociaux.

269 Thomae Aquinatis 1962, *Quaestio* 144, *De verecundia*, a. 1, *Respondeo ad secundum*, p. 626.

270 Tite-Live 1997.



Pour que l'efficacité de cette régulation soit augmentée, le mécanisme de la *verecundia* doit être intériorisé au point de devenir un réflexe spontané. La version d'Ovide est particulièrement révélatrice à cet égard. Là encore, la valeur de Lucrèce tient dans le concept de *decus*. C'est ce sens, présenté comme naturel chez elle, qui garantit sa *verecundia* romaine, telle que Robert Kaster analyse cette notion – je vais y venir. Tandis qu'elle est observée à son insu par son mari, Sextus Tarquin et d'autres hommes, Lucrèce, en larmes et préoccupée par le sort de son époux, laisse tomber son visage sur sa poitrine. Le texte dit alors ceci : «Hoc ipsum decuit : lacrimae decuere pudicam / Et facies animo dignaque parque fuit» (II, 757) [Ce geste même lui allait bien (*decuit*) : ses larmes allaient avec sa pudeur (*decuere pudicam*); sa face était en tout point digne de son âme]<sup>271</sup>. Lucrèce ressort gagnante du test imposé aux épouses des guerriers présents parce qu'elle est la seule à pleurer en pensant à son mari au lieu de se divertir en son absence comme les autres. Elle est attirante parce que son attitude corporelle sied aux hommes qui la regardent et correspond aux sentiments qu'elle est censée éprouver, permettant de conclure qu'il y a adéquation entre le visage et l'âme. Cette adéquation ressort du *decus*. Le texte présente cette qualité chez Lucrèce comme étant spontanée et naturelle, comme étant « authentique ». Nous sommes là en prise directe avec le phénomène décrit par Judith Butler de la construction culturelle d'une identité sexuée par la performance d'un rôle présenté comme naturel et d'un comportement qualifié d'authentique parce qu'en adéquation avec les attentes du groupe social<sup>272</sup>.

Sextus Tarquin devient immédiatement fou de passion, pour cette raison que le *decor* (ou *decus*) de cette femme ne doit rien à l'artifice : « Quique aderat nulla factus ab arte decor » (II, 764). Obsédé par son image, il repense à sa manière de parler, à ses expressions et au *decor* de son visage, « decor oris » (II, 774). Tout chez Lucrèce est adéquat et cette qualité s'exprime visuellement dans l'impact esthétique qu'elle produit de façon « naturelle ». Elle fait les gestes justes au bon moment, même quand elle est seule, et c'est en cela qu'elle paraît « incorruptible » : « Verba placent et vox et quod corrumpere non est » (II, 765) [Il s'éprend de ses paroles, de sa voix, de son incorruptibilité]. Lucrèce n'a besoin d'aucun témoin pour jouer son rôle social *comme il faut*, puisqu'elle est habitée naturellement par les sentiments que le *decus* manifeste extérieurement à travers le comportement général de sa personne. Bien évidemment, l'intérêt de ce récit est que cette adéquation intériorisée est regardée, qu'elle est l'occasion d'un spectacle qui vise à grader ou dégrader les épouses en fonction de leur attitude en l'absence d'un contrôle masculin. Et donc, il apparaît que le droit de regard social est omniprésent, de l'homme sur la femme. En retour, il l'est également de la femme sur l'homme. En effet, quand Brutus devant le cadavre de Lucrèce promet la vengeance, les yeux de la morte s'ouvrent en signe d'approbation (II, 845). Par cet élément typiquement ovidien d'une esthétique de l'horreur, les yeux vides de Lucrèce témoignent de la force du regard social et du poids des scénarios qui pèsent aussi bien sur l'homme que

271 Pour la traduction des passages d'Ovide, je suis celle de Schilling, in Ovide 1992.

272 Voir Butler 2006 et 1993.

sur la femme : la femme est excitante quand son comportement est « naturellement » conforme ; l'homme est adéquat quand il use de la force spontanément.

Kaster propose une analyse éclairante des sentiments romains de *verecundia* et de *pudor*. La *verecundia* romaine « anime l'art de connaître sa juste place dans toute transaction sociale et de baser son comportement sur cette connaissance<sup>273</sup> ». Partant du lien étymologique entre *verecundia* et le verbe *vereri* 'craindre', Kaster montre que le sentiment en question concerne une *crainte sociale* d'interagir de façon inappropriée avec un interlocuteur. La *verecundia* est une disposition à garantir dans la transaction interpersonnelle la possibilité pour soi et l'interlocuteur de garder la face en toutes circonstances. La personne s'efface suffisamment pour ne jamais être une source d'offense, ce qui, en retour, la protège, elle et son sentiment d'adéquation sociale. Ce sentiment d'adéquation chez une femme comme Lucrèce est son *decus*.

La complexité de la *verecundia* vient de ce que le script par lequel l'interaction permet à chacun de se sentir *et respecté et respectueux* est variable, y compris dans une même société. Ce que Kaster appelle *the bounds of propriety*, soit la délimitation de ce qui est considéré comme adéquat, se définit entre interlocuteurs, souvent tacitement, et implique un *self-monitoring* constant<sup>274</sup>. Ce *self-monitoring* implique l'inhibition d'impulsions, qui se justifie de scénarios en circulation dans le groupe. La *verecundia* romaine est un paramètre avant tout transactionnel et social jouant un rôle considérable, comme elle permet la socialisation de la personne et la cohésion du groupe aussi bien à l'intérieur d'une classe sociale qu'entre différentes classes.

Très proche du *pudor* (un terme masculin en latin), la *verecundia* s'en distingue néanmoins de ce que le *pudor* concerne l'évaluation de la personne par elle-même. Le *pudor*, selon Kaster, dépasse la transaction interpersonnelle tout en l'englobant. Toute expérience du *pudor* dépend des notions d'*existimatio* et de *dignitas*, de 'valeur' et de 'dignité', que Kaster traduit par *personal worthiness*, c'est-à-dire le 'sentiment d'avoir de la valeur et d'être digne d'estime'. Ces deux notions dérivent elles-mêmes du fait de *voir que l'on est vu* avec crédit. Le sentiment de *pudor* est ressenti quand la personne se voit être vue avec discrédit, quand il y a décalage entre la valeur estimée du moi et celle qui lui est effectivement attribuée dans une situation donnée<sup>275</sup>. Le *pudor* est la crainte d'être dévalué, d'être dégradé d'une façon défigurante pour la perception que la personne a d'elle-même et pour celle qu'autrui a d'elle. Tandis que la *verecundia* est orientée vers la dynamique de la transaction et de la relation entre interactants, le *pudor* relève de l'évaluation du sujet par rapport à sa propre performance<sup>276</sup>. Cette distinction étant faite, le cas de Lucrèce montre à quel point les deux concepts peuvent être liés.

En effet, l'action du mari de Lucrèce est une infraction de la *verecundia*, selon laquelle il n'est pas respectueux pour un époux d'exhiber sa femme. La réification

273 Kaster 2005, p. 15.

274 Kaster 2005, p. 18.

275 Kaster 2005, p. 29.

276 Kaster 2005, p. 64-65.

que ce geste implique prive Lucrèce du statut d'interlocutrice. Cette infraction a pour conséquence directe une autre infraction, massive, celle du viol. Puis, ce viol est permis, tragiquement, par la *verecundia* et le *pudor* de Lucrèce qui, en un premier temps, ouvre les portes de sa maison à Sextus Tarquin puisqu'il est cousin et supérieur hiérarchique de son mari, et, en un second temps, au moment où elle se laisse violer. Ovide explique ce dernier aspect ainsi : « Succubuit famae victa puella metu » (II, 810) [Vaincue par la crainte du déshonneur, la jeune femme succomba], littéralement, par la peur de sa réputation, de ce qui serait dit à son sujet, « metu famae ».

Le viol corrompt ce qui ne devait et ne pouvait a priori être corrompu, soit le *decus* de Lucrèce, par lequel cette femme était un modèle de *verecundia* naturelle et spontanée. Quand elle tente d'expliquer le drame à son père et à son mari, Lucrèce s'exclame : « “Hoc quoque Tarquinio debebimus? Eloquar”, inquit, “Eloquar infelix dedecus ipsa meum?” » (II, 825-826) [“Devrons-nous cela à Tarquin : j'avouerai?”, dit-elle; “malheureuse, j'avouerai moi-même mon déshonneur?”]<sup>277</sup>. Ce qu'elle ne parviendra pas en définitive à désigner explicitement est ce qu'elle appelle ici son *dedecus*. Schilling traduit ce terme par *déshonneur*. Il s'agit d'une infraction si grave dans la transaction interpersonnelle qu'elle modifie la valeur de la personne à ses propres yeux, lui interdisant dorénavant de jouer son rôle social d'une façon qui lui paraisse légitime. Dans un tel cas, l'échec de la *verecundia* affecte le *pudor* de façon radicale en compromettant pour la victime toute *pratique* ultérieure de la *verecundia* pour cette raison que son estime personnelle s'est effondrée. La question qui se pose alors – que les médiévaux se sont posée – relève de l'expression de ces différents paramètres renvoyant à la valeur d'une personne, valeur estimée en fonction de systèmes conceptuels changeants.

#### AUGUSTIN, CHAUCER ET GOWER : LES RECOINS DE LA CONSCIENCE

Augustin réinvestit la légende de Lucrèce dans le contexte historique très particulier de la période qui suit le sac de Rome par les Visigoths d'Alaric en 410. Un grand nombre de femmes, dont des femmes chrétiennes, avaient été victimes de violences sexuelles. L'exemple de Lucrèce était alors utilisé dans certaines attaques contre le christianisme, où il était reproché aux chrétiennes d'être inférieures en vertu à la païenne légendaire. Dans le premier livre de la *Cité de Dieu*, Augustin répond à ces critiques en subvertissant la valeur héroïque du suicide de Lucrèce, mettant en cause l'équation de la mort volontaire et de la pureté morale, équation fondée sur le scénario suivant : « Si je suis chaste, alors je me tue – que ce soit pour éviter le déshonneur ou pour laver mon honneur<sup>278</sup> ». Augustin montre la faiblesse de ce scénario en posant le problème de la façon suivante : le viol subi par une chrétienne dans la captivité sans que sa volonté n'y fut pour rien, a-t-il pu souiller la vertu de son âme? La réponse est non : la pureté est une vertu de l'âme. Le corps peut subir les derniers outrages, si l'âme est pure de ce que

277 Je ne suis pas ici la traduction de Schilling, in Ovide 1992.

278 Au sujet de la subversion opérée par Augustin, voir Trout 1994, p. 64.

sa volonté (*voluntas*) s'oppose à l'acte commis, la vertu de la personne est indemne, sa valeur reste intacte<sup>279</sup>.

On voit donc que les concepts employés ont changé : il n'est plus question d'adéquation sociale mais de cohérence interne et de volonté personnelle. Or, si Lucrece est innocente d'adultère et donc spirituellement insouillée, la question centrale se déplace et devient alors les motivations de son suicide. Le suicide est condamné avec force par Augustin, selon lequel Lucrece se fait l'assassin d'une innocente dans un mouvement qui n'exprime pas l'amour de la chasteté, « non est pudicitiae caritas », mais bien la faiblesse du *pudor*, « sed pudoris infirmitas » (I, xix, 33), c'est-à-dire ici un sentiment de honte fondé sur un souci excessif à l'égard de l'estime de soi telle que cette estime fait l'objet d'un jugement social. Puis, Augustin introduit le concept de conscience pour rendre compte du comportement de Lucrece. Afin de prouver son innocence, Lucrece commet un crime provoqué par le fait qu'il n'est possible pour personne de donner à voir sa conscience : « Conscientiam demonstrare non potuit » (I, xix, 33) [elle ne pouvait démontrer sa conscience]. La question du montrable, présentée comme centrale par John Gower dans son allégorie de Vergoigne, s'articule chez Augustin non pas autour de l'organe sexuel mais autour de la conscience.

Parce qu'il est impossible d'exposer sa conscience puisqu'elle est une dimension par définition exclusivement intérieure, Lucrece choisit de donner des preuves de sa valeur en la traduisant kinésiquement par un geste extrême, manifestant, aux yeux d'Augustin, un souci inadéquat à l'égard du social et de ses louanges. À l'inverse, les femmes chrétiennes violées possèdent en elles-mêmes (*intus*) la gloire de la chasteté (*gloriam castitatis*), témoignage de leur conscience (*testimonium conscientiae*) (I, xix, 33). Seul compte le regard divin, qui garantit la ligne de conduite à suivre. La seule préoccupation des chrétiennes est de ne pas dévier de l'autorité de la loi divine (*ne deviant ab auctoritate legis divinae*) (I, xix, 33). Mais à cet argument, qui est censé libérer les victimes de viol de toute opprobre, s'ajoute une attaque contre Lucrece qui annihile cet effet libérateur de façon catastrophique.

Car ce Père de l'Église fait l'hypothèse que, si Lucrece s'est tuée, c'est qu'elle se sentait coupable, et si elle se sentait coupable, c'est qu'elle était peut-être fautive. Fautive de quoi ? D'avoir *pu* éprouver de la jouissance lors du viol. « Peut-être (*forte*) », écrit Augustin, s'est-elle tuée « non pas innocente (*non insontem*), mais consciente d'avoir mal agi (*sed male sibi consciam*) » (I, xix, 32). « Supposons, en effet, une chose qu'elle seule pouvait savoir : bien que le jeune homme (*iuveni*) l'ait assaillie avec violence, n'a-t-elle pas consenti, séduite par son propre plaisir (*etiam sua libidine inlecta consentit*), et, pour s'en punir, a-t-elle regretté sa faute au point de vouloir l'expier par la mort ? » (I, xix, 32)<sup>280</sup>. Sous une tournure interrogative qui camoufle à peine sa violence, ce nouveau scénario a d'énormes implications sociales. Alors qu'Augustin dit ne se soucier que de l'intégrité de l'âme et non du jugement social, ces implications sont sociales quand il ordonne à ses narrataires, soit les lois et juges de Rome : « Proferte

279 Augustin, *La Cité de Dieu*, 1959, livre I, xvi-xviii. Même édition pour toutes les citations de ce texte.

280 Augustin, *La Cité de Dieu*, 1959, la traduction est de Combès.

sententiam » (I, xix, 32) [Prononcez la sentence!], Lucrèce fut-elle adultère ou homicide? (I, xix, 33). Le but d'Augustin est incontestablement admirable de permettre un nouveau scénario, vivable, aux chrétiennes violées par les Visigoths, en s'opposant aux louanges associées aux suicides de femmes violées. Car les païens comme les chrétiens, tels Jérôme et Tertullien, incluent Lucrèce dans leur liste de femmes exemplaires, selon l'idée stupéfiante de violence qu'une femme violée, parce que « polluée », a meilleur temps de mourir<sup>281</sup>.

Cependant, le concept de conscience employé par Augustin est une solution qui devient la source d'un nouveau problème. Parce que la conscience est inaccessible au contrôle extérieur, on peut tout supposer, dans un discours qui impute, quand bien même par le biais de l'hypothèse, une faute à la victime d'un viol. C'est continuer avec d'autres outils conceptuels le même droit de regard, cette fois spirituel, sur la sexualité féminine. Étant donné l'inaccessibilité de la conscience, toutes les hypothèses et projections sont permises. Il est dès lors remarquable que, dans la version écrite par John Gower dans son *Confessio Amantis* (1383), Lucrèce s'évanouisse et ne s'éveille qu'après le crime. C'est une manière simple mais efficace d'exclure le soupçon d'une jouissance. Reste que le seul moyen de laver Lucrèce de ce soupçon est apparemment de lui faire perdre conscience. Quant à Geoffrey Chaucer, il va jusqu'à imaginer, dans *The Legend of Good Women* (1386-1388), que Lucrèce était si parfaitement évanouie que « des hommes auraient pu lui frapper bras et tête, elle n'aurait rien senti, ni d'agréable ni de désagréable » : « Men myghte smyten of hire arm or hed ; / She feleth no thyng, neyther foul ne fayr<sup>282</sup> ». Chaucer réintroduit par cette image la dimension de brutalité et de sadisme qui marque le viol. Par l'hypothèse d'un groupe d'hommes passant Lucrèce à tabac, Chaucer répond avec l'ironie qui le caractérise à l'hypothèse d'Augustin qui imagine fantasmatiquement Lucrèce ressentant de la volupté à être pénétrée de force.

Dans la distinction que fait Gower entre vergogne et honte dans le *Mirour de l'Omme*, l'intériorité de Vergoigne se fonde sur la conscience sereine de la vertu, contrairement à Honte qui réagit à l'opinion publique. La *verecundia* romaine est passée de la transaction interpersonnelle et sociale à une vergogne médiévale, conçue, après Augustin, comme un vécu intériorisé de la conscience de ses propres vices et vertus. Augustin prône cette vergogne positive pour les chrétiennes violées et condamne la honte de Lucrèce. Ce faisant, le soupçon d'Augustin est une salissure discursive à l'égard d'une femme torturée. Le nouveau scénario proposé par Augustin rend possible l'association du viol et de la jouissance, comme si le viol n'était pas une torture<sup>283</sup>.

281 Voir par exemple Tertullien, *Ad martyras* 4 ; *De exhortatione castitatis* 13 ; *De monogamia* 17.

282 Chaucer, *The Legend of Good Women*, l. 1817-18, in *The Riverside Chaucer*, 1987.

283 Murray 2000, p. 114, fait une analyse pointue du traitement par Augustin du suicide de Lucrèce, dans laquelle, cependant, l'accusation de jouissance n'est pas perçue comme un réel problème : « Of course Lucretia may, for all anyone knows, Augustine admits (900 years after the supposed event), have consented in some way to her violation... » La parenthèse ironique sur la distance temporelle de neuf-cents années est une réticence superficielle qui montre que, pour Murray comme pour Augustin, le viol n'est pas conceptualisé comme une torture. Quant à Donaldson 1982, p. 25, il évite d'attribuer le soupçon de jouissance à Augustin par des détours rhétoriques étonnants.

Augustin lave les victimes de viol du déshonneur que la tradition héroïque romaine et chrétienne conseillait de purger par le suicide, pour plonger ces mêmes victimes dans un espace intérieur non communicable, non montrable, celui d'une conscience empreinte de la souillure originelle. Car Lucrèce a pu ressentir de la volupté pour cette raison que la Chute d'Adam et Ève a eu pour conséquence d'instaurer l'inobédience de la chair (*inoboedientia carnis*, XIV, xvii, 40) vis-à-vis de la maîtrise de la volonté<sup>284</sup>. Je vais y revenir.

Est associé à cet imaginaire d'une conscience non montrable un désir de regard total, alimentant dans l'œuvre d'Augustin ce qu'Elizabeth Clark appelle « une rhétorique de la honte », une honte qui serait induite par Dieu lui-même<sup>285</sup>. Ce phantasme d'un pouvoir de surveillance absolue s'incarne dans la métaphore de l'œil de Dieu qui voit tout, jusqu'aux recoins les plus enfouis de la conscience de chacun. Dieu voit tous les motifs de honte de la conscience, mais l'humain, par contre, est confronté à la faillibilité de la volonté et au corps qui fait barrage non seulement au désir de regard du juge masculin (père, mari, Romains, Augustin), mais aussi au désir de transparence de la victime soupçonnée. Dans la version de Tite-Live déjà, Lucrèce tente de faire de son cadavre un témoignage, une démonstration de sa vertu. Le vecteur de cette démonstration est un geste, dont la valeur performative se greffe sur l'idée, reprise par Augustin, d'une imperméabilité de l'âme vis-à-vis des dégradations corporelles. Lucrèce dit ceci à son mari : « ceterum corpus est tantum violatum, animus insons; mors testis erit » (I, lviii) [d'ailleurs, mon corps seul est violé; mon âme est pure: ma mort en sera le témoignage]. Le geste du suicide doit ainsi être compris comme une preuve. Cette preuve kinésique extrême – « Regarde, je me poignarde » – est considérée comme satisfaisante dans le scénario politique de l'historien romain, dès lors que le cadavre, porté jusqu'au forum, constitue un signe efficace, qui suscite un soulèvement social, le renversement d'un roi inique, père du violeur, et la fin de la monarchie à Rome.

Par contre, Augustin reprend l'explication de la preuve kinésique pour la récuser. En dame romaine, avide de louanges, écrit-il, Lucrèce craint, ayant subi la violence de son vivant, qu'elle passe pour l'avoir subie avec plaisir (*libenter*) si elle survit (I, xix, 33). « Voilà pourquoi elle a présenté sa mort au regard des hommes (*ad oculos hominum*), comme un témoignage de sa pensée (*mentis suae testem*), ne pouvant leur montrer le secret de sa conscience (*quibus conscientiam demonstrare non potuit*) » (I, xix, 33)<sup>286</sup>. Le geste qui est chargé de laver l'honneur de Lucrèce chez Tite-Live, cette sorte de mise à nu littérale de l'âme insouillée, devient pour Augustin l'indice d'une culpabilité confirmée. Comme Augustin pense en termes de conscience irrémédiablement camouflée par l'opacité charnelle, Lucrèce s'ouvre par le glaive *comme si* elle pouvait rendre visible ce qu'Augustin désigne alors par le terme de *mens*, soit la faculté de

284 Voir Augustin, *La Cité de Dieu*, 1959, livre XIV, xvi-xix.

285 Clark 1991, p. 235 : « Augustin is without doubt the Church Father who most successfully deploys the rhetoric of divine shaming. » Clark fait l'analyse du désir de regard total chez Augustin, désir qu'elle qualifie de « panoptique ».

286 La traduction est de Combès.

penser et de faire appel à son intelligence<sup>287</sup>. Lucrèce veut exhiber son *mens*. Mais c'est donc en fait que sa conscience – qui, elle, est inaccessible – doit, par la force des choses, dissimuler un objet de honte : la volupté.

Dans son analyse de la honte chez Augustin, David Velleman souligne que dans le livre XIV de *La Cité de Dieu* la Chute ouvre les yeux d'Adam et Ève sur l'insubordination désormais toujours possible des réactions corporelles, et en particulier sexuelles, vis-à-vis du contrôle volontaire de l'âme<sup>288</sup>. Ce serait dans ce gouffre-là, créé par la parole du serpent entre corps et volonté, que le premier homme et la première femme seraient tombés. Suite à cela, la nudité devient indécente (*indecens nuditas*, XIV, xvii, 39 – soit contraire au *decus*) et la *verecundia*, qui pousse l'être humain à couvrir avec pudeur ses organes génitaux (*verecundia pudenter tegebat*, XIV, xvii, 40), devient une tendance naturelle qui se vérifie jusque dans les lupanars, où le coït se cache (« *verecundia naturali habent provisum lupanaria ipsa secretum* », XIV, xvii, 41) [Les lupanars eux-mêmes par une pudeur naturelle en garantissent le secret]<sup>289</sup>.

Par ceci, il apparaît que ce dont Augustin accuse Lucrèce est une *culpa* qu'il projette sur l'humain en général, cet humain fût-il chrétien ou païen, violé ou non. Tout être humain a hérité du fruit de l'insoumission d'Adam et Ève, insoumission punie par un clivage entre volonté de l'esprit et réactivité charnelle. Ainsi, Augustin libère les victimes de viol d'une honte sociale, mais pour cette raison que, de fait, cette honte n'est rien au regard d'une honte autrement plus fondamentale. S'ajoute à cette honte primordiale l'idée que la conscience n'est pas montrable. Et donc, si d'aucun cherche à faire la preuve de sa sincérité, c'est qu'il y a anguille sous roche. Vouloir témoigner de ses intentions en conscience est, en somme, une marque de duplicité puisque c'est a priori impossible. Cette logique retorse est d'ordre kinésique : si Lucrèce montre, c'est qu'elle veut dissimuler – dissimuler cet autre chose, le plaisir, qui échappe non seulement à la maîtrise de la volonté personnelle, mais aussi au contrôle oculaire et à la mainmise du juge<sup>290</sup>.

Les diverses réécritures de la légende de Lucrèce permettent d'observer comment une idéologie circule et se transforme au travers de scénarios variables. Dans sa version de la légende, Geoffrey Chaucer pose le problème du jugement masculin et répond aux versions antérieures. Tous les hommes de la famille clament qu'ils pardonnent à la victime, que ce n'était pas sa faute, qu'elle n'y pouvait rien, et Lucrèce de répondre : « *I wol not have noo forgyft for nothing* » (1853) [Je n'accepterai aucun pardon pour quoi que ce soit]<sup>291</sup>. Pour Andrew Galloway, cette version de la légende véhicule cette idée proto-humaniste d'une conscience de l'idéologie sociale en tant qu'idéologie dans

287 Sur le concept de *mens* chez Augustin, voir Boquet 2005, p. 173-180 : « Les facultés de la *mens* chez Augustin. »

288 Velleman 2001, p. 27-52. Au sujet de la honte liée aux organes sexuels suite à la Chute d'Adam et Ève, voir Augustin, *La Cité de Dieu*, 1959, livre XIV, xvii.

289 Traduction de Combès in Augustin, *La Cité de Dieu* 1959, p. 431.

290 Hundert 1992, p. 86-104, souligne que cette logique s'applique aux hommes aussi bien qu'aux femmes.

291 Chaucer, *The Legend of Good Women*, in *The Riverside Chaucer* 1987. On retrouve la même idée chez Gower, *Confessio Amantis* 1980, book VII, l. 5059.

laquelle la personne est immergée et dont elle a dès lors la possibilité de s'affranchir. Ici, l'idéologie en vigueur fait de la femme violée, Lucrece, quelqu'un à qui pardonner une faute. Or, Lucrece refuse ce scénario. « Finalement elle se tue dans la version de Chaucer non pas en raison de la crainte illusoire d'une mauvaise réputation, mais parce que ceux qui l'entourent révèlent qu'ils pensent qu'elle a, en fait, déjà commis une faute<sup>292</sup>. » En ceci, la Lucrece de Chaucer n'est plus, comme chez Ovide, ce modèle de naturel féminin, d'autant plus désirable qu'elle adhère spontanément au scénario social d'une décence supérieure. Lucrece, chez Chaucer, manifeste la conscience d'un scénario social en vigueur dans son groupe; elle n'est plus un produit social naturalisé. Elle commence de ce fait à être en mesure de refuser ce scénario.

Ce n'est pas encore le cas dans le *Roman de la Rose*, où Lucrece elle-même ne se pardonne pas :

Si leur respondi sanz vergoingne :  
« Biaux seigneurs, qui que me pardoingne  
L'ort pechié dont si fort me poise,  
Ne comment que dou pardon voise,  
Je ne m'en pardoing pas la paine. » (8637-8641)

[Alors, elle leur répondit sans vergogne: « Beaux seigneurs, même si tous me pardonnent l'immonde péché qui m'accable tant, et quoi qu'il en soit de ce pardon, moi, je ne me fais pas grâce du châtement (*Je ne m'en pardoing pas la paine*). »<sup>293</sup>]

Puis, elle se porte le coup fatal, après avoir demandé vengeance. Cette version de la légende de Lucrece se trouve dans la partie écrite par Jean de Meun. L'Ami fait un discours à l'Amant dans lequel il enchâsse le discours du mari jaloux. L'inhibition d'impulsion qui échoue ici, d'où la phrase « sans vergoigne », est celle pour une femme de refuser ce que l'autorité masculine a pourtant déjà octroyé, le pardon. Lucrece investit sa culpabilité au point de désobéir et de refuser de se restreindre, en se donnant la mort. La voix qui fait ce récit est celle du mari jaloux, lequel regrette que de telles femmes n'existent plus. Il n'est pas étonnant qu'il valorise cette dérestriction qui consiste pour une femme à se tuer. Car sa haine des femmes dépasse, et de loin, à la fois l'éloge antique du suicide héroïque et la culpabilité fondamentale de l'humain selon Augustin. Il emploie des termes d'une grande vulgarité pour communiquer un scénario fantasmatique monomaniaque selon lequel toutes les femmes, sans exception, ne souhaitent qu'une chose: coucher. Le discours de l'Ami, dans lequel est enchâssé le discours du mari jaloux, est en général plus pondéré, mais il endosse en définitive cette violence infamante en concluant :

Fame ne prise honneur ne honte  
Quant riens en la teste li monte,

292 Galloway 1993, p. 827.

293 Jean de Meun, in *Le Roman de la Rose* 1992, p. 518-519. Je modifie légèrement la traduction de Strubel, qui traduit « sanz vergoingne » par « sans honte ».



Qu'il est veritez sanz doutence:  
Fame n'a point de concience. (9417-9420)

[Une femme n'attache de prix ni à l'honneur ni à la honte quand elle se met une idée en tête, car c'est une vérité qui ne souffre point de doute: une femme n'a pas de conscience.]

Chez Augustin, la femme a une conscience qui la condamne à la duplicité dès le moment qu'elle chercherait à en témoigner. Chez Jean de Meun, la femme n'a pas de conscience puisqu'elle est par nature incapable d'inhiber ses impulsions, puisqu'elle n'a pas de vergogne. Chaucer connaît aussi bien Ovide et Augustin que le *Roman de la Rose* – il fait référence aux versions de Tite-Live, d'Ovide et d'Augustin au début de sa légende de Lucrèce (1683, 1690) et il traduit en partie le *Roman de la Rose*<sup>294</sup>. Il est donc envisageable de lire dans sa version une réponse non seulement à Ovide et à Augustin (dont, ce faisant, il met en avant la compassion pour Lucrèce), mais aussi au type de discours que Jean de Meun met en scène avec ironie. Chez Chaucer, la femme qu'est Lucrèce a bel et bien une conscience, mais surtout, elle a conscience, *avec* vergogne, d'avoir affaire à une idéologie pluri-séculaire dont le scénario se résume en définitive à une culpabilité de principe pour la femme. Chez Chaucer, Lucrèce choisit la mort, non pas simplement en raison du viol subi, mais aussi pour refuser la souillure causée par le regard masculin selon lequel elle serait a priori coupable.

Cependant, Chaucer ne se satisfait jamais d'un si probe chemin et il effectue, avant d'en finir, une volte-face caustique, inspirée par Ovide (II, 833-834) et Gower (1980, l. 5070-5076), en dépeignant le suicide de Lucrèce ainsi :

And as she fel adoun, she kaste hir lok,  
And of hir clothes yet she hede tok.  
For in hir fallynge yet she had a care,  
Lest that hir fet or suche thyng lay bare;  
So wel she loved clenness and eke trouthe. (1856-1860)

[Et alors qu'elle tombait à terre, elle porta son regard et prêta attention à ses vêtements. Car dans sa chute elle avait néanmoins cette préoccupation que ses pieds ou une telle chose ne soient dénudés; elle aimait tant la propreté et aussi la fiabilité.]

La touche finale de Chaucer, caractéristique de son humour à la fois policé et réfractaire, consiste à faire de Lucrèce, malgré tout, une obsessionnelle de la décence.

SHAKESPEARE : COMMENT JOUER SON PROPRE RÔLE ?

L'évolution de la légende de Lucrèce de l'Antiquité à la Renaissance nous conduit à la version de Shakespeare datée de 1594. Il est fascinant que dans cette version le nœud honneur-honte-pudeur, ainsi que les questions de conscience et d'inhibition

294 Chaucer connaissait également les œuvres de Giovanni Boccaccio, dont le *De mulieribus claris* offre un résumé de la version de Tite-Live. Pour une édition bilingue, voir Boccaccio 2001, chap. 48, p. 195-199.

des impulsions, se déplacent en un premier temps de Lucrèce à Tarquin. Dans l'œuvre shakespearienne, le problème de la conscience n'est pas situé chez la victime mais chez le violeur. Un long monologue, qui précède le crime, montre Tarquin se débattant intérieurement, cherchant désespérément à maintenir le contrôle de sa volonté et à endiguer les flots de sa libido :

Here pale with fear he doth premeditate  
 The dangers of his loathsome enterprise,  
 And in his inward mind he doth debate  
 What following sorrow may on this arise.  
 Then, looking scornfully, he doth despise  
 His naked armour of still-slaughtered lust,  
 And justly thus controls his thoughts unjust<sup>295</sup>. (183-189)

[Ici, pâle de peur, il prémédite les dangers de son entreprise détestable, et au plus profond de son esprit (*in his inward mind*) il débat des conséquences de douleur qui en jailliront. Puis, l'air méprisant, il dédaigne son armure nue de désir encore ravagé, et avec justesse contrôle ainsi ses pensées injustes.]

Tarquin mène un débat interne dont la justice voudrait qu'il contrôlât ses pensées iniques. Ce contrôle correspond à l'inhibition d'impulsions – impulsions qui détruisent l'honneur et le *pudor* non seulement de Lucrèce, mais aussi de Tarquin. Tarquin est décrit « Pawning his honour to obtain his lust, / And for himself himself he must forsake » (156-157) [Mettant en gage son honneur pour obtenir son désir, et pour lui-même il doit se perdre lui-même]. Le nœud honneur-honte-pudeur concerne cette problématique des conséquences pour soi et pour autrui d'un comportement vidé de *verecundia*, conséquences qui modifient la perception que chacun va avoir de soi et de l'autre, et qui compromettent la possibilité pour soi et pour l'autre de se présenter par la suite comme un interlocuteur valable et digne d'estime<sup>296</sup>.

Le débat intérieur se fait chez Tarquin entre sa conscience et sa volonté : « Thus graceless holds he disputation / 'Tween frozen conscience and hot-burning will » (246-247) [Ainsi privé de grâce, il mène la dispute entre sa conscience de glace et sa volonté brûlante de chaleur]. Et c'est en conscience qu'il perd contrôle :

« I have debated even in my soul  
 What wrong, what shame, what sorrow I shall breed;  
 But nothing can affection's course control,  
 Or stop the headlong fury of his speed. » (498-501)

[« J'ai débattu dans mon âme même quel tort, quelle honte, quelle peine je m'apprête à engendrer; mais rien ne peut contrôler le cours de l'affect, ou arrêter la furie effrénée de sa vitesse. »]

295 Shakespeare, *The Rape of Lucrece*, in *The Oxford Shakespeare* 2005. Même édition pour toutes les citations de ce texte.

296 Voir Velleman 2001, p. 35-38, 41 et 45-52.

Le cauchemar d'Augustin se réalise chez le Tarquin de Shakespeare<sup>297</sup>. En effet, la volonté de Tarquin cède et sa conscience devient le théâtre d'un affect débridé, autonome, qui s'emballe sous sa propre impulsion et écrase l'effort qui visait à l'endiguer. Tarquin, désocialisé et désolidarisé d'avec lui-même, devient l'acteur d'un mouvement qui le déborde. Pourtant, Lucrèce chez Shakespeare oppose une résistance active: elle n'est pas muette comme chez Ovide, ni inconsciente comme chez Gower et Chaucer. Tandis que Tarquin s'apprête à la violer, elle plaide: «she.../ Pleads in a wilderness where are no laws» (542-544) [elle plaide en un lieu sauvage où il n'y a pas de lois]. Elle plaide mais son interlocuteur, quand bien même fils de roi, est à l'état sauvage et «hors-la-loi». La vergogne, nous l'avons vu chez Gower, implique un respect des lois qui permet le respect de soi et d'autrui. La perte de la vergogne abolit le *self-monitoring* par lequel les humains sont aptes à former une société.

Tarquin fait taire Lucrèce: «“Have done,” quoth he, “my uncontrollèd tide / Turns not, but swells the higher by this let”» (645-646) [“Finis-en”, dit-il, “la marée que je ne contrôle plus, au lieu de diminuer, gonfle plus haut encore avec cette tirade”]<sup>298</sup>. Privé de toute vergogne, de cette capacité à inhiber une impulsion qui détruit le lien social, Tarquin commet un geste de violence extrême, qui fait écho par la bouche au viol vaginal: «For with the nightly linen that she wears / He pens her piteous clamours in her head» (680-681) [Car avec le lin nocturne qu'elle porte il plante (*he pens*) dans sa tête ses clameurs déchirantes]. Outre le sens d'enfermer par un geste violent, le verbe *to pen* évoque la plume qui sert à écrire. L'instrument d'écriture est transformé en arme de viol, interdisant et détruisant ce qui chez la victime s'écrivait par l'échange verbal et le respect d'une grammaire intersubjective<sup>299</sup>. Cette effraction monumentale de la *verecundia*, de l'équilibrage transactionnel, détruit le  *pudor* de Lucrèce, qui ne pourra plus supporter le regard de qui que ce soit: le sien comme celui du premier venu, quand bien même serait-il un simple messenger (1338-1344). Shakespeare, qui avait sous les yeux les sources latines, reprend la question du *decus*<sup>300</sup>. Et, magistralement, il offre un long monologue à Lucrèce qui dit ceci: «“But when I feared I was a loyal wife; / So am I now – O no, that cannot be, / Of that true type hath Tarquin rifled me”» (1048-1050) [“Mais quand j'étais dans la crainte j'étais une femme loyale; je le suis toujours – Oh non, ça ne se peut, Tarquin m'a arrachée ce *true type*, m'a

297 Sur l'influence d'Augustin et le concept de volonté dans cette œuvre, voir Greenstadt 2006, p. 47-48. Sur la honte chez Shakespeare, voir Fernie 2002.

298 Sur ce passage et la polysémie du mot *let*, voir Fineman 1991, p. 184-186.

299 Greenstadt met en question les lectures récentes de *The Rape of Lucrece*, qui tendent à faire de Lucrèce une victime silencieuse et privée d'éloquence en raison de cet épisode. Elle écrit, en effet, p. 45: «Yet before Lucrece commits suicide, she accomplishes a remarkable feat of persuasion: she convinces a group of her male relatives and their comrades that she was raped. It is well known that – in both the Renaissance and the present day – women have found it very difficult to prove accusations of rape.» Les analyses que Greenstadt met en question sont celles de Kahn 1991, p. 141-159; Quay 1995, p. 3-17; Williams 1993, p. 93-110.

300 À propos de l'influence d'Ovide sur la *Lucrece* de Shakespeare, voir Enterline 2000, chap. 5: «“Poor Instruments” and Unspeakable Events in *The Rape of Lucrece*», p. 152-197. Pour Enterline, l'une des motivations de Shakespeare dans cette œuvre est «le désir de donner une voix (*a speaking voice*) à la Lucrèce silencieuse d'Ovide» (p. 168).

privée de ce modèle authentique]. Ce *true type*, ce modèle de femme apparemment si naturellement adéquat qu'il relève de la vérité, du vrai social, ce prototype ne lui est plus accessible car elle est définitivement marquée par ce que sa personne sociale, physique et mentale a subi. La question de l'élaboration culturelle du concept de «vérité» sociale est ainsi soulevée par Lucrèce elle-même – cette question sera au centre du chapitre suivant.

Enfin, la métaphore de la souillure indélébile est employée. Elle se greffe sur une autre partie du scénario, selon laquelle la femme appartient à son mari. Dans son monologue, Lucrèce s'adresse *in absentia* à Collatin pour lui dire ceci : « "If, Collatine, thine honour lay in me, / From me by strong assault it is bereft" » (834-835) [Collatin, si ton honneur réside en moi, il m'a été pris de force]. L'honneur de Collatin est ensuite comparé à du miel que le voleur a pu spolier en l'absence de son propriétaire. À travers de telles images, *The Rape of Lucrece* présente comme un problème l'idée que la personne de l'épouse puisse être conceptualisée comme la propriété du mari<sup>301</sup>. Dans ce scénario culturel, alimenté par les tropes de la souillure et de la spoliation, un risque collatéral non négligeable est que l'effraction menace directement l'honneur du mari, comme si cet honneur était une substance, tel le miel, dont on peut à son tour prendre possession ou que l'on peut polluer ou détruire matériellement en l'absence physique de son propriétaire. Dit d'une manière plus directe, le mari place son honneur dans le vagin de sa femme. Ce faisant, il réifie son propre honneur – il est possible de le saccager en son absence comme on saccagerait des récoltes. Et il anéantit l'honneur de son épouse en faisant d'elle un outil sémiotique à usage marital : la personne de l'épouse sert à signifier l'honneur de l'époux – autre forme de réification<sup>302</sup>. C'est au moment de cette double réification déjà que le viol de Lucrèce commence.

En somme, la question de la vergogne dans la légende de Lucrèce et la *Lucrece* de Shakespeare en particulier fait penser qu'un scénario social a des conséquences pour tous les membres du groupe, à l'inclusion de ceux qui l'infligent et en sont a priori bénéficiaires. Quand une personne est réduite au statut de symbole, le statut de personne est miné de façon générale pour tous. De même, si la valeur d'une personne est estimée par rapport à l'un de ses organes, par exemple à une membrane comme l'hymen, c'est la dignité de tous les membres de la société responsable de ce type de scénarios qui est dévaluée à l'état de bien consommable. La réification est un mal contagieux. La notion sociale de *face* fait sentir le caractère dégradant d'une attention orientée non pas sur l'interaction interpersonnelle mais sur la fonction symbolique ou sur l'organisme de l'un des actants. Il en va de même d'un scénario qui se justifie d'une

301 Voir Belsey 2001, p. 834-835.

302 Voir Bal 1994, p. 75-104, et en particulier son analyse de l'allégorie dans *Lucrece*, p. 102 : « [Tarquin allegorized Lucretia.] He disembodied her, turning her into an emblem of male possession, an appropriable object of male rivalry and battle. But then, would it not have been Collatine who allegorized her first, by making her into a story about who had the most desirable and secure possession? With each new gesture of allegorization Lucretia was robbed more and more of her self, and of her story. Until, in infinite regression, the search for origin that brought forth this text itself as pre-text for the foundation of the Roman Republic allegorizes the allegory. ».

conception de l'humain comme un réceptacle contenant le secret d'une conscience non communicable. Car ce scénario est un moyen efficace de contraindre la victime d'un viol au silence, dès le moment que tout signe de sa part – geste ou parole – serait un aveu de duplicité, que celle-ci soit forcée ou non. Par là, ce qui est communiqué à la victime est qu'il n'est pas de son ressort de se définir elle-même<sup>303</sup>. Il lui convient de rester coite, comme la Vergoigne de Gower. Ce message continue discursivement ce que le viol avait déjà signifié corporellement.

Ces divers scripts correspondent à des postures relationnelles. Ce sont des positionnements de l'attention qui engagent le regard au niveau corporel et mental. Or, dans les versions de la légende de Lucrèce considérées ici, ces positionnements sont des agressions fondamentales ; ce sont des événements kinésiques de mutilation extrême. Il apparaît à travers eux qu'une orientation intersubjective marquée par l'absence de *verecundia* peut avoir pour conséquence physique et mentale une blessure mortelle. Interdire à autrui de se définir lui-même, c'est prétendre le priver de visage, c'est croire pouvoir le retrancher de l'expressif dans l'humain. Lévinas écrit : « L'essence originelle de l'expression et du discours ne réside pas dans l'information qu'ils fourniraient sur un monde intérieur et caché. Dans l'expression un être se présente lui-même [...]. Se manifester comme visage, c'est *s'imposer* par-delà la forme, manifestée et purement phénoménale, se présenter d'une façon irréductible à la manifestation, comme la droiture même du face à face [...] »<sup>304</sup>. Le texte shakespearien évoque cette revendication. L'expressivité de Lucrèce oppose un obstacle à la tentation et la tentative d'exclure un humain de l'expressif, et impose le visage de cet humain par-delà sa forme manifestée et la « vérité » discordante de son rôle assigné.

303 Au sujet de la définition de soi, voir Velleman 2001, p. 47.

304 Lévinas 2006, p. 218.



#### 4. LA FACE ET LES AMBIGUÏTÉS DE L'EXPLOIT : *SIR GAWAIN AND THE GREEN KNIGHT*

La blessure sociale est le sujet central de l'un des plus grands chef-d'œuvres de la littérature anglaise. Baptisé par ses éditeurs *Sir Gawain and the Green Knight*, ce texte est contenu dans un manuscrit unique datant du 14<sup>e</sup> siècle, dans lequel se trouve également *Patience*<sup>305</sup>. Une blessure physique interrompue est le point culminant du récit. Le geste est suspendu par lequel la nuque du personnage principal commence d'être tranchée. Cet événement kinésique est fortement sémantisé, comme il actualise corporellement la puissance d'une trame sociale qui motive les échanges interpersonnels. La narration fait de ce geste l'expression synthétique d'un écheveau complexe de liens réciproques.

Le héros de ce roman arthurien est Gawain qui, tout en incarnant la fine fleur de la chevalerie et la courtoisie la plus aboutie, n'est amoureux d'aucune dame et ne tue aucun adversaire significatif. Pour David Benson, Gawain dans ce texte « est certainement l'un des héros les plus bizarres du roman arthurien<sup>306</sup> ». Son action ne s'enracine dans aucun appel religieux – Gawain n'est pas en quête du Graal. Bien au contraire, ses exploits sont ambigus. Le chevalier est mu par des attentes sociales qui s'expriment par des discours peu fiables et pourtant extraordinairement contraignants. La question des inhibiteurs d'impulsions, traitée dans le chapitre précédent au sujet du viol et du suicide de Lucrece, s'applique à ce texte vis-à-vis d'un héros masculin.

L'aboutissement de la narration dans son ensemble est la deuxième rencontre de Gawain et d'un chevalier mystérieux, rencontre pendant laquelle Gawain doit se laisser décapiter sans broncher pour cette raison qu'il a promis de le faire. De la même manière qu'une trame relationnelle complexe pousse Lucrece à se laisser violer, Gawain dénude son cou et l'offre à la hache alors qu'il ne désire pas mourir. Car la fiabilité de sa parole donnée (sa *trawthe*, terme qui donnera *truth*) fonde sa vérité sociale. Or, son adversaire finit par l'épargner tandis que la hache a déjà entamé les chairs. Il retire

---

305 Voir chap. 2. Le manuscrit Cotton Nero A.x, British Library, contient *Sir Gawain and the Green Knight*, *Patience*, ainsi que deux autres textes, *Pearl* et *Cleanness*.

306 C.D. Benson 1992, p. 30.

sa lame et lui apprend qu'il a été manipulé. Mais l'étendue de cette déconfiture est minimale, Gawain reste malgré tout le meilleur d'entre tous, lui dit-on alors. En dépit de ces paroles consolatrices, Gawain se contracte entièrement de honte: «al he schrank for schome» (2372)<sup>307</sup>. Le choix poétique de *schränk*, passé du verbe *s(c)hrinken* (vieil anglais *scrincan*, anglais moderne *to shrink*) 'rétrécir, se contracter', montre la force corporelle d'une réaction kinésique provoquée par l'échange interpersonnel. L'acte de bravoure qui devait distinguer le héros formidablement fiable et intègre cède en un instant à un sentiment aigu de faillite et de honte – une humiliation qui contracte les chairs. Gawain a été frappé dans la *face*, selon la définition qu'en donne Erving Goffman, à savoir «la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier. La face est une image du moi délinéée selon certains attributs sociaux approuvés<sup>308</sup>». La face est proche des concepts de *verecundia* et de *pudor* analysés dans le chapitre précédent.

En outre, le concept qui renvoie le mieux, dans *Sir Gawain*, à la constellation socio-affective signifiée par la *verecundia* et la face est celui de courtoisie. La courtoisie est la voie royale de la *verecundia* ou du «travail de face» réussi<sup>309</sup>. Le terme *cortaysye* dans *Sir Gawain* est utilisé spécifiquement pour désigner le discours en interaction. D'autres termes sont utilisés quand il est question du statut social ou de la transaction d'objets précieux (vêtements, armes, bijoux, ou festins), servant à déployer les signes d'une domination aristocratique. La courtoisie renvoie, dans ce texte en particulier, à la capacité d'user de diplomatie pour garantir le sentiment complexe d'être tout à la fois respecté, respectable et respectueux. En termes de face, l'art de la courtoisie consiste à savoir négocier par le discours et le comportement les «actes menaçants pour les faces» (*Face Threatening Acts*) et les «actes flatteurs pour les faces» (*Face Flattering Act*)<sup>310</sup>. Est comprise dans cette faculté interactionnelle, la maîtrise de la communication kinésique, par laquelle une gestuelle expressive sous contrôle produit des effets déterminants sur la nature et la qualité de l'échange interpersonnel. Gawain est estimé pour être supérieurement capable de pratiquer cet art de la transaction réussie par le discours courtois et l'expression kinésique. Or ce génie de l'interaction, au terme de son aventure, conserve sa tête mais perd la face, ce qui le contraint à modifier la perception qu'il a de sa propre performance sociale.

La progression narrative se fait en trois temps. Premièrement, il nous est donné de constater l'art diplomatique de Gawain quand il sauve l'honneur du roi Arthur, humilié à Camelot par le mépris d'un chevalier inconnu aux allures surnaturelles. Le Chevalier vert – ainsi nommé pour ce qu'il est d'un vert intense de sa tête aux sabots de son cheval – a défié les chevaliers de la Table Ronde: il demande que l'un d'eux lui tranche la tête et se présente à lui dans une année exactement, à Nouvel an, pour subir

307 *Sir Gawain and the Green Knight* in *The Complete Works of the Pearl Poet* 1993. Même édition pour toutes les citations de ce texte. Je propose mes propres traductions.

308 Goffman 1974, p. 9.

309 Le *face-work* de Goffman se traduit par 'travail de face', cf. Kerbat-Orecchioni 2005, p. 195.

310 Kerbat-Orecchioni 2005, p. 195-196.



le même sort. L'aventure sera confiée à Gawain. Deuxièmement, cherchant à retrouver le chevalier pour remplir sa promesse et sa mission, Gawain est hébergé par un hôte généreux dont la femme insiste pour coucher avec lui. Le héros met en pratique une courtoisie remarquablement efficace dans cette situation à haut risque du point de vue de la *verecundia*, en évitant de trahir la confiance de son hôte sans humilier l'épouse de celui-ci par son refus. Le troisième temps est la confrontation finale avec le Chevalier vert, lors de laquelle Gawain accepte de se laisser décapiter. Il doit prouver sa capacité héroïque à inhiber ses impulsions, en l'occurrence ici l'impulsion de sauvegarder sa propre vie en évitant la hache.

#### DÉSIR DE MAÎTRISE KINÉSIQUE ET DISCURSIVE

La courtoisie dans *Sir Gawain* relève du discours en interaction et de la capacité à modifier une situation de façon diplomatique. Suite à son irruption, le Chevalier vert met en péril non pas la vie mais l'honneur d'Arthur<sup>311</sup>. Car l'honneur du roi est fragilisé en un instant par le comportement de l'inconnu. En effet, comme aucun membre de la Table Ronde ne se propose pour relever le défi, ni ne réagit aux provocations outrageuses de l'intrus qui éclate de rire, le sang fuse de honte au clair visage du roi : « *Þe blod schot for scham into his schyre face* » (317). Arthur alors saisit la hache offerte et commence à la brandir devant un adversaire impassible. Par sa réaction kinésique véhémement et décalée – il ne s'agit pas de se battre mais de relever un défi particulier –, Arthur s'expose et met en danger sa valeur. Le sens de cette scène est kinésique, par laquelle est signifiée le danger considérable encouru brusquement par la cour et son roi, dans une fragilisation instantanée des fondements mêmes de la chevalerie, soit l'honneur et l'estime mutuelle entre pairs.

Car, devant Arthur qui gesticule, le chevalier, indifférent, se caresse tranquillement la barbe : « *Wyth sturne schere þer he stod he stroked his berde* » (334).

And wyth a countenaunce dryze he droȝ doun his cote,  
No more mate ne dismayd for hys mayn dintez  
Þen any burne vpon bench hade broȝt hym to drynk  
Of wyne. (335-338)

[Et avec une contenance raide, il lisse son manteau, aussi impressionné par les gestes menaçants (d'Arthur) que si un voisin de table lui avait apporté une coupe de vin.]

Cette indifférence est signifiée par des gestes d'autant plus puissants qu'ils sont triviaux, calmes, et orientés vers soi. Se lisser la barbe et la veste au lieu d'être en alerte et de se préparer au combat est une attaque plus grave pour l'honneur d'Arthur que toute autre menace, aussi agressive puisse-t-elle être, qui ne mettrait pas en cause la dangerosité du roi. Ceci ressort d'un échange dans lequel la déflation est produite par le chevalier de façon kinésique au moyen d'un contraste entre les mouvements véhéments

311 Voir Walker 1997, p. 111-128.

d'Arthur et l'absence de réaction du chevalier, manifestant que les gestes du roi sont sans conséquence. Les gestes du chevalier sont d'une remarquable banalité, et c'est ce qui fait leur force. Les gestes de se lisser la barbe et la veste sont chargés sémiotiquement en raison du contexte. Ils doivent être compris et, à cette fin, le narrateur supplée une image par la comparaison – le chevalier est aussi effrayé par le roi que par un voisin de table lui offrant du vin – permettant de confirmer l'interprétation souhaitée de cet échange. Le chevalier exprime kinésiquement que le roi Arthur ne représente aucun danger. Dans le script social actif dans *Sir Gawain*, cette atteinte est plus grave que la mort et met en péril la société qui fonde sa légitimité sur la valeur de son roi.

À cela Gawain réagit immédiatement. Il demande au roi de lui céder l'affaire, la "mêlée": «Þis melly mot be myne» (342) [Cette mêlée doit être à moi]. Il plaide sa demande dans un discours dont la fonction première est de neutraliser le danger en rétablissant l'autorité royale. Là encore, la kinésie est investie d'un pouvoir sémiotique de premier ordre. Gawain, assis aux côtés de la reine, s'incline en direction du roi («To þe kyng he can enclyne», 340), et lui demande sur la longueur de cinq vers de lui donner la permission de se lever de table. Le message est fort: un chevalier ne se meut qu'avec la permission du roi.

«Wolde 3e, worþilych lorde», quof Wawan to þe kyng,  
«Bid me bo3e fro þis benche and stonde by yow þere,  
Þat I wythoute vylanye my3t voyde þis table,  
And þat my legge lady lyked not ille,  
I wolde com to your counseyl bifore your cort ryche.» (343-347)

[«Seriez-vous d'accord, valeureux seigneur», dit Gawain au roi, «de m'ordonner de me lever de ce banc et de me tenir près de vous, là, de sorte que je puisse quitter cette table sans vilainie et sans causer de désagrément à ma dame lige, afin que je sois en mesure de venir vous servir de conseiller devant votre splendide cour».]

En focalisant l'attention sur son lever de table, Gawain réoriente d'un seul coup la dynamique de l'échange. Il n'est plus question d'une rivalité entre l'intrus et Arthur, mais d'un événement courtois auquel participent Arthur, la reine et la cour. Le chevalier n'est plus que l'occasion d'un échange entre eux, seules personnes qui comptent réellement. L'attaquant est marginalisé. Gawain argue ensuite qu'il ne convient pas au roi de traiter personnellement d'un cas mineur comme celui-ci, qu'il faut pour cela le plus faible et le moins intelligent de ses chevaliers, lui, Gawain, («I am þe wakkest, I wot, and of wyt feblest», 354), dont la perte serait un mal négligeable. S'ajoute à ce topos de modestie éminemment rhétorique que sa seule valeur vient de ce que coule dans ses veines le sang d'Arthur, son oncle («No bounté but your blod I in my bodé knowe», 357). La carte rhétorique des liens de sang, brandie sous couvert de modestie, est imparable: la légitimité du roi Arthur est d'ordre généalogique, elle coule littéralement dans ses veines, sa royauté est inaliénable. Arthur est sauf. Enfin, Gawain modifie définitivement la situation en posant explicitement le problème en termes de rhétorique courtoise: est-ce que j'ai bien parlé? «And if I carp not comlyly let alle þis cort ryche / Bout blame» (360-361) [Et si je ne parle pas de façon convenable et agréable

(« comlyly »), que cette splendide cour en soit quitte sans blâme], à savoir, je serais seul responsable de cet échec transactionnel. La cour se met alors à débattre en chuchotant et conclut de débarrasser (*to rid*) le roi couronné de ce jeu et de le confier à Gawain (« To ryd þe kyng wyth croun / And gif Gawan þe game », 364-365). Gawain gagne la mêlée en transformant le champ de bataille, où l'adversaire surnaturel était une menace réelle, en débat d'opinions entre gens de cour.

Arthur dans ces conditions donne l'ordre à Gawain de se lever :

Þen comanded þe kyng þe knyzt for to ryse ;  
 And he ful radly vpros and ruchched hym fayre,  
 Kneled down bifore þe kyng and cachez þat weppen.  
 And he luflyly hit hym laft and lyfte vp his honde  
 And gef hym Goddez blessing [...] (366-370)

[Alors le roi commanda au chevalier de se lever ; et Gawain se dressa immédiatement et le rejoignit gracieusement, s'agenouilla devant le roi et saisit l'arme. Le roi la lui laissa, leva la main et lui donna la bénédiction de Dieu [...].]

L'intervention est un acte diplomatique plutôt que guerrier, comme c'est le discours de Gawain, au lieu de ses faits d'armes, qui transforme radicalement la situation. Car l'autorité d'Arthur est effectivement rétablie. Puis elle est consolidée par des gestes performatifs, codifiés culturellement : le roi est la personne devant laquelle un chevalier s'agenouille et qui est investie par droit divin du pouvoir de bénir. Cette autorité est également renforcée par des *topoi* rhétoriques et politiques (*topos* de modestie, valeur du sang) ; mais elle l'est surtout par une focalisation sur cette idée que le mouvement d'un chevalier est contrôlé par son seigneur et que ce contrôle est regardé et arbitré par la cour. Ce spectacle du pouvoir et de son impact sur la mobilité des sujets requiert un public choisi, dont est soigneusement exclu le Chevalier vert<sup>312</sup>. Ce simple fait neutralise tout danger. En même temps, le destinataire ultime de cet acte diplomatique est le Chevalier vert lui-même, à qui il est signifié qu'il n'est pas considéré comme un interlocuteur valable. Nous sommes donc en prise avec des contradictions efficaces, communiquées au moyen du comportement global des interactants, par leurs paroles et leur kinésie. Ainsi, l'action de Gawain vis-à-vis du Chevalier vert et celle du chevalier vis-à-vis d'Arthur sont en définitive à la mesure l'une de l'autre : la kinésie de l'un signifie à l'autre qu'il ne compte pas. La mêlée qui a lieu entre Gawain et le Chevalier vert est faite de coups kinésiques, qui rendent superflus l'intervention des armes et le contact physique.

Comme l'honneur d'Arthur et de sa cour est maintenant hors de portée, le jeu proposé par le Chevalier vert peut être mené à bien. À la demande de ce dernier, Gawain fait serment de remplir son engagement et de partir à la recherche du décapité dans une année exactement pour subir le même sort. Puis, après avoir caressé la hache (« his ax he strokes », 416) comme le chevalier avait caressé sa barbe, Gawain tranche

312 Nous avons affaire ici à ce que Bryson 2006, p. 61, appelle « socially structured movement as the main theater of power ».

la tête de l'intrus. La décapitation est décrite en détail. La minutie et l'étrangeté de la description induisent des simulations perceptives multimodales, qui sont susceptibles d'avoir un impact sur la mémoire visuomotrice du destinataire. Si cette mémoire est mise à contribution, la perception des décapitations ultérieures sera influencée par cette première scène à un niveau narratologique complexe. Ceci apparaîtra en cours d'analyse.

Le chevalier se place au sol en penchant un peu la tête, et il dénude sa nuque en rassemblant ses longs cheveux bouclés sur le sommet de son crâne. L'adjectif *naked* 'nu' est répété deux fois pour désigner la partie tranchée: d'abord lorsque la nuque est découverte («*þe naked nec*», 420), puis quand Gawain abat la hache sur celle-ci :

Let hit doun ly3tly ly3t on þe naked,  
 Ðat þe scharp of þe schalk schyndered þe bones  
 And schrank þur3 þe schyire grece and schade hit in twynne,  
 Ðat þe bit of þe broun stel bot on þe grounde. (423-426)

[(Gawain) laissa agilement tomber la hache sur le (cou) nu («*on þe naked*»), de sorte que la partie tranchante broya les os de l'homme, plongea à travers la graisse luisante, la scindant en deux, et la lame d'acier brun mordit le sol.]

Les mots *grece* 'graisse' et *schränk*, passé du verbe *s(c)hrinken* 'rétrécir, se contracter', apparaissent dans cette scène, et ils seront à nouveau employés lors de la décapitation suspendue de Gawain lui-même. Je traduis littéralement à dessein *grece* (anglais moderne *grease*) par 'graisse' pour ne pas perdre la trace de ce terme qui sera également répété, nous le verrons, lors du dépeçage d'animaux chassés. Alors la tête du Chevalier vert se sépare du cou, tombe à terre, et roule devant les membres de la cour, qui la shootent d'un pied à l'autre («*Ðe fayre hede fro þe halce hit to þe erþe, / Ðat fele hit foyned wyth her fete þere hit forth roled*», 427-428)<sup>313</sup>. Le sang gicle à grands jets du tronc décapité, ce qui n'empêche pas le chevalier, solide sur ses jambes («*vpon styf schonkes*», 431), de récupérer sa tête, de monter en selle, de tenir son visage à bout de bras et d'en ouvrir les paupières pour regarder à la ronde («*And hit lyfte vp þe y3e-lyddez and loked ful brode*», 446). Puis il interpelle Gawain pour confirmer leur contrat: «*Ðerfore com, oþer recreaunt be calde þe behoues*» (456) [Il te faut donc venir (pour subir le même sort), ou tu devras être appelé récréant], c'est-à-dire couard et vaincu.

Deux pistes sont à suivre. La première concerne les choix lexicaux qui créent des liens entre les scènes de décapitation et de chasse en induisant des simulations perceptives multimodales. La seconde relève des scénarios sociaux qui motivent l'action. La dernière phrase du Chevalier vert en est un exemple: si Gawain ne réussit pas à subir le même sort que lui, le discours qui s'attachera à lui, sa *fama*, sa réputation sera

313 Un récit français écrit à la fin du 12<sup>e</sup> siècle, *Le Livre de Caradoc*, décrit également une décapitation surnaturelle, où, par contre, le décapité remet instantanément sa tête en place. *Caradoc* fait partie de la *Première Continuation du Graal*, dite *Continuation Gauvain*. Pour une étude sur le rapport entre *Le Livre de Caradoc* et *Sir Gawain and the Green Knight*, voir L. Benson 1961, p. 1-12.

entachée du qualificatif socialement *infamant* de récréant. Gawain est donc placé dans cette situation de *double-bind* de devoir chercher à perdre la vie pour ne pas perdre la face. Il s'agit d'un *double-bind* semblable à celui de Lucrèce au moment d'être violée, car Gawain doit tout faire pour obtenir un résultat (se soumettre à la hache) qu'il désire fortement éviter – le fait qu'il tienne à la vie sera thématiqué et présenté comme la raison de son échec relatif. Le moteur de cet effort de maîtrise est étroitement lié à l'estimation sociale que Gawain construit de sa valeur personnelle. Or, le chevalier finira humilié à ses propres yeux, quand bien même sa mission a été complètement remplie. Les raisons en sont deux autres scénarios contraignants, activés lorsque Gawain est hébergé un an plus tard par un hôte courtois et sa femme.

#### GAWAIN AU LIT : PERFORMANCE IDENTITAIRE

Le héros vient de faire un voyage pénible, « his anious uyage » (535), pour retrouver le Chevalier vert et tenir sa parole. Casey Finch traduit bizarrement ce « voyage ennuyeux » par « his bold quest » [sa quête audacieuse]<sup>314</sup>. « His annoying trip » serait une traduction certes moins allitérative et chevaleresque mais plus exacte. Car ce récit de voyage décrit comme de pénibles tracas le pain quotidien du chevalier errant (« þe knyzt erraunt », 810), à savoir tuer des dragons et des bêtes furieuses (loups, sangliers, ours, taureaux); abattre des ennemis belliqueux et des géants surgis de nulle part; dormir en armure sur du verglas, et ainsi de suite. Gawain accomplit ces activités courantes en une strophe (713-739) et au retour en deux vers (2482-2483). À l'inverse, l'échange qui a lieu entre l'hôte, sa femme et Gawain occupe une portion considérable du récit. C'est cet événement social qui constitue la véritable épreuve du héros. Alors qu'il est continuellement entouré d'attentions courtoises, Gawain est seul à se débattre dans un jeu plus dangereux, à terme, que des dragons énervés et des géants sans manières.

Le moment charnière des relations de Gawain à l'hôte et à sa dame tient en une phrase dans laquelle les interlocuteurs du héro, chacun à leur tour, mettent en doute l'identité de Gawain. D'une part, il est renommé pour être le paragon de la plus haute séduction, or il s'acharne à éviter à tout prix les avances sexuelles de la femme de son hôte. D'autre part, il est réputé pour être un chevalier sans peur et sans reproche; pourtant il a un léger mouvement de contraction musculaire des épaules au moment où il voit la hache s'abattre sur lui. C'est décevant, et on lui dit qu'il ne peut être celui que l'on nomme Gawain. Comme le souligne Sharon Rowley, les personnages de l'hôte et de sa femme jouent des rôles, produisent des performances, et ce qui est testé chez Gawain, plus que son obéissance à sa promesse de retrouver le Chevalier vert, est sa capacité à habiter son propre renom<sup>315</sup>. Incarner de manière convaincante sa propre réputation pose le problème du rapport entre identité et performance. La manière de

314 *Sir Gawain and the Green Knight* in *The Complete Works of the Pearl Poet* 1993, p. 233.

315 Rowley 2003, p. 159.

mettre en scène cette question dans *Sir Gawain* est à la fois ludique et complexe, faisant continuellement sentir que l'identité personnelle et la performance sociale adhèrent l'une à l'autre de façon toute relative, voire même aléatoire. En même temps, l'identité s'élabore à travers la performance du personnage et la réception sociale qui en est faite. Pour cette raison, une tape sur la nuque – et c'est là ce qui attend Gawain au final – est plus dommageable pour la face d'un grand chevalier arthurien que d'avoir la gorge tranchée en héros.

Lorsque Gawain arrive dans le château de ses hôtes, la cour se réjouit d'être en présence d'un homme tel que lui. À lui appartiennent tout le prix, la prouesse et les manières raffinées: «alle prys and prowes and pured þewes» (912). La phrase *pured thewes* signifie littéralement 'dispositions comportementales purifiées'; *thewes* est au pluriel et vient du vieil anglais *theaw* 'usage, manière, comportement, disposition, habitude, vertu, morale'. Or ces dispositions sont purifiées (*pured*). La valeur – épurée – de Gawain s'exprime par son comportement kinésique et verbal. Cette valeur n'a rien de superficiel, bien au contraire. Sa *mensk* surpasse sur terre celle de tout autre homme: «Byfore alle men vpon molde his mensk is þe most» (914). *Mensk* est un mot d'origine norroise, *mennska*, signifiant 'humanité, générosité'. Ce terme désigne les qualités qui font d'un individu le représentant d'une humanité réussie. En moyen anglais, le terme renvoie aux conséquences sociales d'un comportement humain jugé positif, ce qui se résume généralement par les termes de courtoisie, de réputation et d'honneur. Cette «bonne humanité», représentée par Gawain, est ensuite caractérisée plus précisément dans un discours au style direct entre gens de la cour, au sujet de leurs attentes vis-à-vis du nouvel arrivant:

Vch segge ful softly sayde to his fere,  
«Now schal we semlych se sleztez of þewez  
And þe teccheles termes of talkyng noble.  
Wich spede is in speche vnspurd may we lerne,  
Syn we haf fonged þat fyne fader of nurture». (915-919)

[Chaque homme dit bien doucement à son pair, «Maintenant nous allons convenablement assister à une mise en pratique habile des bonnes manières et des termes impeccables du parler noble. Nous allons pouvoir apprendre le tempo d'un discours maîtrisé (*unspured* 'non précipité'), puisque nous recevons ici cette précieuse source de culture.»]

Je traduis «fader of nurture» (*father of nurture*) par 'source de culture', mais une autre possibilité, plus littérale, serait 'père d'éducation'. Toutefois, l'idée dominante, plutôt que celle d'un géniteur éducateur, est celle d'un humain dont la maîtrise verbale et relationnelle est si spectaculaire qu'elle induit un mimétisme culturel positif. Il est à noter, de nouveau, que le point central de cette excellence est la pratique langagière et kinésique: Gawain est le meilleur parce qu'il maîtrise sa langue et ses gestes à la perfection. L'épreuve qu'il subit à travers son séjour au château et pendant sa rencontre avec le Chevalier vert consiste à mettre en jeu ce désir de contrôle par le langage et le geste – un jeu périlleux pour l'estime de soi.

Mais à ce stade du récit, l'arrivée de Gawain crée chez chacun cette attente d'un comportement qui leur enseignera le comment et le pourquoi, le sens (« menyng », *meaning*) des manières (« manerez ») qui procurent de l'agrément (« mere ») : « In menyng of manerez mere / Þis burne now schal vus bryng » (924-925). *Mere* vient soit du vieil anglais *mære*, *mère* 'fameux, excellent, sublime', soit du vieux norrois « myrge », qui a donné *merry* 'joyeux, plaisant'. Ces manières excellentes offrent du plaisir en ceci qu'elles produisent un sentiment de justesse, d'adéquation. Et cet effet se résume un vers plus tard dans le composé « luf-talkyng », *love-talking* 'le parler d'amour', soit la courtoisie comme maîtrise langagière et comportementale associée à la séduction.

Cet art du parler et du geste courtois est mis en pratique lors de trois scènes de séduction très surprenantes. La femme de l'hôte est d'une très grande beauté, et elle insiste absolument pour que Gawain, l'incarnation du parler courtois, la séduise :

For I wene wel, iwysse, Sir Wowen 3e are,  
 Þat alle þe worlde worchipez; quereso 3e ride,  
 Your honour, your hendelayk is hendely praysed  
 With lordez, wyth ladyes, with alle þat lyf bere. (1226-1229)

[Car je sais bien, vraiment vous êtes Sir Gawain, vous que le monde entier vénère; où que vous alliez, votre honneur, votre enjouement avenant est légitimement loué auprès des seigneurs, des dames, et de tout ce qui vit.]

Le composé *hende-layk* est fortement investi et nécessite une attention particulière. Il est formé en première partie sur l'adjectif vieil anglais (*ge*)*hende* 'qui convient', de la famille de *hand* 'la main' et *hendan* 'saisir, tenir'; l'adjectif en moyen anglais prendra le sens de 'raffiné, noble, gracieux, intelligent'. La deuxième partie du composé *hende-layk* est le nom *layk* 'jeu, sport', de la famille du verbe vieux norrois *leiken* et du verbe vieil anglais *lacan* 'faire du sport, jouer, tester ses forces en se divertissant'. Le verbe est employé au vers 1178 pour dire que l'hôte se divertit à la chasse. Le composé *hende-layk* est généralement traduit en anglais par *courtliness*, mais je choisis de le traduire par 'enjouement', pour rendre la dimension ludique et kinésique du terme original. Car, dans ce contexte courtois, le jeu est partout, et le grand mérite du héros est de savoir jouer à la perfection, ou presque.

Il est, en outre, intéressant que *hende* parte du sens corporel et spatial de proximité et de maniabilité (*hand* 'main') pour aboutir à celui d'adéquation affective et relationnelle. La répétition de *hende* dans « your *hendelayk* is *hendely* praysed » renforce la simulation perceptive d'une habilité de la main. Ce paramètre kinésique est amplifié en justesse comportementale pour ce qui est de Gawain (« your *hendelayk* »), mais il est également associé à l'audience dont la sensibilité kinésique fait qu'elle chante les louanges de Gawain (« *hendely* praysed »). L'attitude générale dite *hende* 'adéquate, avenante' et dès lors 'agréable', donne lieu *hendely* 'adéquatement, légitimement' à des louanges de la part de tous les spectateurs et bénéficiaires de cette attitude réussie selon les critères d'une kinésie socialement optimale. Cet accomplissement relationnel réciproque est la réussite de l'humain social, capable de fabriquer de sa main du lien à bon escient.

Lors du premier dîner offert par l'hôte, Gawain est assis aux côtés de la dame. Le narrateur affirme ne pas être apte à rendre le faste des festivités. Par contre, il connaît la qualité de l'échange qui a lieu entre Gawain et sa voisine :

Bot zet I wot þat Wawen and þe wale burde  
 Such comfort of her compaynye caȝten togeder  
 Þurȝ her dere dalyaunce of her derne wordez,  
 Wyth clene cortays carp closed fro fylþe,  
 Þat hor play watz passande vche prynce gomen,  
 In vayres. (1010-1015)

[Toutefois je sais que Gawain et la belle dame prirent un tel plaisir (*comfort*) ensemble dans la compagnie l'un de l'autre par la précieuse délicatesse (*dalyaunce*) de leurs paroles privées, avec un discours proprement courtois, hermétique à la souillure, que leur performance ludique (*play*) surpassait le jeu (*game*) de tout prince en vérité.]

Le discours en interaction est l'enjeu fondamental de l'épreuve à laquelle est soumis Gawain. Il s'agit d'un jeu social, et Gawain est reconnu comme le champion incontesté de cet art. Or, il trouve en l'hôte et sa femme des partenaires à sa hauteur, capables tout comme lui de procurer ce sentiment très valorisé d'une interaction désirable parce que totalement adéquate. Le parler d'amour concerne ce désir et cette satisfaction-là. Ce sont les seules sortes de plaisirs que Gawain accepte de procurer.

Pendant la première scène de séduction, alors que Gawain se retrouve seul avec la dame, celle-ci paraît lui offrir son corps : « Ȝe ar welcum to my cors » (1237) [littéralement, Vous êtes bienvenu à mon corps]. Mais le chevalier évite absolument tout passage à l'acte sexuel. La tactique qu'il emploie ici est d'esquiver le sens littéral de *cors* pour n'entendre que le sens général d'une phrase pouvant signifier « Je suis heureuse que vous soyez là », la périphrase *to my cors* pouvant s'entendre dans le sens global de « à moi »<sup>316</sup>. Il s'agit de la part de Gawain d'une manœuvre sémantique et relationnelle. Car le plaisir courtois a pour corollaire une pratique précise de réseaux d'obligations au moyen desquelles les partenaires de ce jeu social lient et sont liés en retour. Gawain, lui qui sait contraindre par la parole diplomatique, est également tenu vis-à-vis de son hôte autant que de sa dame. En l'occurrence, pour sauver sa posture de chevalier aussi bien fiable envers le mari que courtois envers la femme, il exploite l'ambiguïté expressive de la phrase « Ȝe ar welcum to my cors ». Par son choix interprétatif, Gawain brandit comme une arme défensive, tel un bouclier, l'inférence implicite que les paroles de son interlocutrice ne constituent *pas* une invitation érotique. Ce que le texte met en récit est le phénomène intersubjectif d'une telle décision interprétative concernant l'intention d'autrui.

Un système social active des séries d'inférences perceptives et intersubjectives, et des anticipations comportementales – que dois-je comprendre dans ce signal émis par autrui (parole, son, geste, posture, action, contact, etc.) et à quelle conséquence comportementale dois-je m'attendre ? Comment dois-je y faire face ? Les acteurs sociaux

<sup>316</sup> Voir la note des éditeurs Andrew et Waldron dans *The Poems of the Pearl Manuscript: Pearl, Cleanness, Patience, Sir Gawain and the Green Knight* 2002, p. 253.



en situation interprètent leurs comportements réciproques et agissent en fonction. Ce paramètre central du savoir social est montré avec une acuité et un humour remarquables dans la première scène de séduction. Gawain émerge du sommeil quand la dame se glisse secrètement et silencieusement (« *dernly and styll* », 1188) dans sa chambre pour venir s'asseoir sur son lit en grimpant à l'intérieur de la courtine (« *Kest vp þe cortyn and creped withinne* », 1192). Le verbe locomoteur *to creep*, qui dénote les mouvements de la dame comme celle-ci soulève les rideaux du lit et pénètre dans la courtine, a des connotations inquiétantes, où l'autre semble devoir être pris par surprise. Alors Gawain ressent de la honte : « *þe burne schamed* » (1189). Le verbe est ici à l'actif, induisant cette idée que l'expérience de la honte est une action : l'homme ressent activement de la honte, il n'en est pas simplement le lieu expressif ou le champ émotionnel. Cet échange kinésique silencieux, où l'une piège et l'autre oppose son affect, débouche sur une troisième action comportementale : Gawain fait semblant de dormir : « *let as he slepte* » (1190). Le verbe *leten*, littéralement 'laisser', mais aussi 'se comporter'<sup>317</sup>, est employé à maintes reprises dans le texte pour dénoter une action kinésique visant à induire chez autrui des inférences spécifiques. Or, Gawain produit tous les signes de l'assoupissement, mais la dame reste là et attend qu'il se réveille, contraignant le chevalier à trouver une alternative à l'inconscience feinte du sommeil.

Gawain avait anticipé à tort que la dame s'éloignerait devant ses yeux clos et son immobilité. Tandis qu'il attend cette réaction en vain, il cherche à comprendre la situation et le comportement de la dame :

Þe lede lay lurked a ful longe quyle,  
 Compast in his concience to quat þat cace myȝt  
 Meue oþer amount. To meruayle hym þoȝt ;  
 Bot ȝet he sayde in hymself, « More semly hit were  
 To aspye wyth my spelle in space quat ho wolde. »  
 Þen he wakenede and wroth and to hir warde torned  
 And vnlooked his yȝe-lyddez and let as hym wondered  
 And sayned hym, as bi his saȝe þe sauer to worthe,  
 With hande. (1195-1203)

[L'homme resta couché un très long moment, prenant la mesure dans sa conscience de la situation, cherchant à comprendre à quoi revenait ce cas. Il était stupéfait ; mais pourtant il se dit en lui-même, « Il serait plus opportun d'enquêter par ma parole, le moment venu, afin de connaître ses intentions. » Alors il s'éveilla, s'étira et se tourna dans sa direction, puis il décela ses paupières (*unlocked his eyelids*) et fit mine d'être éberlué, il se signa de la main, comme pour signifier que cette expression devait le protéger.]

Ces quelques lignes synthétisent la situation interpersonnelle par excellence, à savoir l'effort cognitif qui vise à lire les intentions d'autrui et le sens de son comportement, effort que la seule présence d'autrui suffit à susciter. Car la présence est en soi un signe massif, incontournable. Or, le texte montre Gawain mesurant comme au compas dans sa conscience les tenants et les aboutissants du cas de figure dans lequel

317 Burrow 2002, p. 148.

il se trouve placé par la présence de la dame, littéralement « à quoi ce cas pourrait mener en termes de mouvements (*move*) et de quantité (*amount*) », c'est-à-dire à quoi cela revient-il ? N'ayant pas assez d'éléments de réponse, il se propose de parler pour en savoir plus, et c'est alors qu'il mime l'éveil en s'étirant et qu'il feint la surprise en se signant de la main comme par effroi, cherchant ainsi à préserver la crédibilité de son jeu. Le geste de faire le signe de la croix pour se protéger d'un danger est utilisé par Gawain pour *feindre* le choc de la surprise. C'est une expression kinésique religieuse dont il détourne la valeur. Il est à noter que ce signe de la main (« *sayned hym... / With hande* »), est ensuite signifié par le terme « *saze* », qui normalement désigne un acte de parole. Ainsi, l'enjeu de cette narration est prioritairement social, plutôt que religieux, et il s'incarne dans une série d'échanges qui mettent en évidence le continuum du geste et de la parole.

Ce continuum est l'occasion possible d'une multitude d'inférences induites et déduites. En effet, pour sonder les intentions de la dame, Gawain organise une série de signes kinésiques intentionnels. L'un d'eux est l'ouverture de ses yeux : il décele ses paupières, *unlocked his eyelids*. Le choix du terme *unlock* est susceptible de produire une simulation perceptive prononcée, où le mouvement des paupières ressemble à l'acte de déboucler un verrou. La visibilité des yeux paraît alors devoir être plus frappante, mettant en évidence l'incarnation de la face en un visage non seulement regardé mais aussi regardant. Le visage oppose une résistance à la prise, selon les termes de Lévinas, tandis qu'il regarde le visage de l'autre, cherchant à comprendre sa présence. En outre, l'image des paupières qui soudain s'ouvrent nous renvoie à la décapitation initiale du Chevalier vert. Celui-ci récupère sa tête qui a roulé aux pieds de l'assistance, monte en selle, tient son visage à bout de bras et alors, dans un effet de suspense cinématique, ouvre ses paupières pour regarder à la ronde : « *And hit lyfte vp þe y3e-lyddez and loked ful brode* » (446) [Et il leva ses paupières et regarda largement alentour]. Les yeux décelés du chevalier sont captivants de par la surprise qu'ils occasionnent, mais aussi en ce qu'ils montrent, littéralement à bout de bras, qu'*un visage, ça (me) regarde*, que ça ne se réduit jamais à un simple objet d'observation, quand bien même ferait-il semblant de dormir, quand bien même serait-il décapité.

Par ailleurs, les paramètres religieux du poème ont donné lieu à des lectures spiritualisantes, où l'abstinence de Gawain lors des scènes de séduction aurait pour but le salut de son âme. Mais, comme l'ont souligné C. D. Benson et Derek Pearsall, Gawain n'est pas motivé par un dessein spirituel, en dépit du fait que son comportement correspond à celui d'un chevalier médiéval, chrétien et pratiquant<sup>318</sup>. Quand l'hôte lui demande les raisons de son voyage, Gawain explique qu'il a engagé sa *trawthe* – sa vérité sociale associée à la fiabilité de sa parole donnée – et qu'il préférerait sombrer dans la mort plutôt que de faillir à sa tâche (1067). Sa vérité n'est pas définie dans son rapport au divin mais bien dans son désir dominant d'être en adéquation avec son propre renom parmi ses pairs. Car son plus grand pouvoir d'action réside dans sa

---

318 C. D. Benson 1992; Pearsall 1997, p. 352. Voir aussi Nicholls 1985, p. 114, pour qui le test auquel Gawain est soumis est d'ordre social plutôt que religieux.

parole reconnue comme valable, et dans l'impact social que peut avoir l'impression donnée d'une correspondance entre identité et performance. Il doit donc retrouver un certain Chevalier vert et aller jusqu'au bout du jeu dont il a publiquement accepté les règles. L'hôte promet à Gawain qu'il sera conduit dans trois jours au lieu de son rendez-vous suicidaire, de sorte que le jeu du Chevalier vert ou « jeu de décapitation » (*beheading game*) puisse encadrer un autre jeu, qui doit se dérouler au château.

Ce jeu supplémentaire, proposé par l'hôte et pour lequel Gawain engage à nouveau sa *trawthe*, consiste à échanger les gains obtenus en l'absence l'un de l'autre. L'hôte propose à Gawain de rester au lit le matin pendant que lui-même part chasser. Les gains échangés vont être de la part de l'hôte le fruit de sa chasse et chez Gawain les baisers qu'il finit par accepter de la dame. Parce que s'embrasser est un geste qui a lieu entre pairs en public aussi bien qu'en privé, il n'est pas présenté comme correspondant à un acte transgressif et adultère<sup>319</sup>. D'ailleurs, Gawain les « donne » ensuite à son hôte, qui les reçoit avec enthousiasme et félicitations. À ceci s'ajoute que l'éventualité d'un coït avec la dame poserait un problème épineux au vue des règles d'échange de ce jeu<sup>320</sup>.

#### CHASSES ET DÉCAPITATIONS

La critique a depuis longtemps mis en évidence le parallélisme qui lie les scènes de chasse et les scènes de séduction : l'hôte traque ses proies et la dame la sienne, Gawain. Les interprétations qui en découlent sont en général soit symbolisantes (tel animal représente telle caractéristique de la personnalité de Gawain)<sup>321</sup>, soit technique, offrant des explications sur le vocabulaire et les pratiques de chasse décrites avec force détails dans le texte<sup>322</sup>. Anne Rooney met en doute la pertinence des lectures symbolisantes, qui tendent à simplifier le texte. Quant aux lectures techniques, elles sont utiles mais ne proposent pas de réelle entrée dans la narration. Car la question est de mieux saisir ce qui se dit des enjeux du récit par le biais de descriptions techniques si détaillées. Rooney propose une étude intertextuelle lui permettant de conclure que Gawain est confronté à la mortalité au château de son hôte<sup>323</sup>. Bien qu'elle soit intéressante, cette idée reste générale et ne rend pas compte de la spécificité textuelle de la narration. Une analyse kinésique permet d'approcher d'un autre point de vue ce qui se donne à lire dans *Sir Gawain* à travers le parallélisme des scènes de chasse et de séduction. Le rapport que je cherche à mettre en évidence, outre celui de la chasse et de la séduction, est celui qui lie les scènes de chasse aux décapitations. Car ce rapport est au cœur du savoir social actif dans *Sir Gawain and the Green Knight*.

La première chasse a pour cible les biches à l'exclusion des cerfs, la deuxième un sanglier, et la troisième un renard. Au terme de la première chasse, les veneurs

319 Voir à ce sujet Gilbert 1997, p. 53-69.

320 Sur cette question, voir Dinshaw 1994, p. 204-226.

321 Rooney 1997, p. 158-159, passe en revue ces interprétations.

322 L'exemple le plus récent et utile est Putter 2006, p. 354-385.

323 Rooney 1997, p. 163.

rassemblent les biches tuées en mettant ensemble celles qui portent le plus de graisse : « Gedered þe grattest of gres þat þer were » (1326). Le dépeçage commence et les bêtes sont testées (« asay », 1328) : même les plus minces s'avèrent être couvertes de graisse sur l'épaisseur de deux doigts (« Two fyngeres þay fonde of þe fowlest of alle », 1329). Le mot *gres* 'graisse', sur lequel le texte attire ici l'attention, nous renvoie à la décapitation du Chevalier vert : « Þat þe scharp of þe schalk schyndered þe bones / And schrank þur3 þe schyire grece and schade hit in twynne » (424-425) [De sorte que la partie tranchante broya les os de l'homme, disparut à travers la graisse luisante, la scindant en deux]. La simulation perceptive induite dans les deux passages est celle d'une lame qui traverse la peau et met à nu la partie interne de la chair avant de trancher le corps. Puis, les dépeçeurs écorchent les biches avec un couteau aiguisé, et nouent les chairs brillantes : « Schaued wyth a scharp knyf, and þe schyire knitten » (1331). Outre le mot *gres*, la répétition de *scharp* 'aiguisé' et *schyire* 'brillant', utilisés soit comme adjectifs, soit comme noms – l'*aiguisée* pour dire la lame aiguisée; la *brillante* pour dire la chair brillante – fait lien avec les vers ci-dessus décrivant la décapitation du Chevalier vert. Ce croisement lexical réitéré annonce également la décapitation interrompue de Gawain : « Þe scharp schrank to þe flesche þur3 þe schyire grece, / Þat þe schene blod ouer his schulderes schot to þe erþe » (2313-2314) [La (lame) aiguisée (« Þe scharp ») disparut (« schrank ») dans la chair à travers la graisse luisante (« þur3 þe schyire grece ») de sorte que le sang brillant jaillit par-dessus ses épaules vers le sol].

Il est nécessaire de reconnaître ce travail textuel spécifique pour percevoir l'analogie créée entre ces différentes scènes. La nature de ce style narratif est signifiée au début de l'œuvre quand le narrateur annonce son intention de dire cette aventure étrange. Il l'a entendue en ville oralement (« With tonge », 32); elle a perduré longtemps dans le pays en cette histoire solide et forte (« In stori stif and stronge, 34 ») avec de petites lettres entrelées (« With lel letteres loken », 35). Les « lettres entrelées » et le champs sémantique de *loken* renvoient à la technique médiévale de l'entrelacs<sup>324</sup>. Par cette technique, une dimension cruciale du récit se tisse à travers les liens créés au moyen de la répétition des signifiants. Dans les trois passages cités ci-dessus, le texte fait voir que les décapitations du Chevalier vert et de Gawain se jouent également à travers les scènes de chasse. Il va donc s'agir de suivre la trace de signifiants qui renvoient chez l'homme et la bête à la tête, au cou, aux épaules et aux hanches, ainsi qu'au bouclier et aux gestes de lier et délier. Ce type d'analyse mot à mot est progressif et nécessaire pour percevoir le dessin d'ensemble élaboré par le texte grâce aux simulations perceptives qu'il génère.

Commençons par l'épaule. La référence à l'épaule se trouve dans la décapitation de Gawain et le dépeçage des biches et du sanglier. Chez Gawain, le sang gicle par-dessus les épaules (2314). C'est également l'épaule qui est engagée dans son mouvement minime à la vue de la lame qui va s'abattre sur son cou : « And schranke a lytel with þe schulderes for þe scharp yrne » (2267) [Et il rétrécit un petit peu avec les épaules

324 Sur le champ sémantique de *loken*, voir Bolens 2000, chap. 4 : « *Beowulf* et les anneaux du squelette », p. 145-181, et sur la technique littéraire des entrelacs, voir p. 183-189.

en raison du fer tranchant], c'est-à-dire, il contracta légèrement les épaules. Sur ce, le Chevalier vert retient son arme « et réproue le prince avec de nombreux mots fiers : “Vous n’êtes pas Gawain” dit l’homme, “lui qui est considéré comme si bon” » : « And þenne repreued he þe prynce with mony prowde wordez : / “Þou art not Gawayn,” quop þe gome, “þat is so goud halden” » (2269-2270). Un mouvement des épaules est ainsi l’occasion de mettre en doute l’identité de Gawain. Compte tenu de l’importance centrale attachée au renom dans *Sir Gawain*, il apparaît que cette information kinésique (une faible contraction des épaules) est fortement sémantisée. Je vais y revenir.

Après la mort du sanglier, la première étape du dépeçage consiste à décapiter l’animal : « Þenne a wyze þat watz wys vpon wodcraftez / To vnlace þis bor lufly bigynnez. / Fyrst he hewes of his hed and on hiȝe settez » (1605-1607) [Alors un homme expert dans les ‘techniques des forêts’ (*wood-crafts*), c’est-à-dire l’art de la chasse, commence à délacer (« vnlace ») aimablement (« lufly » *lovely*) ce sanglier. Tout d’abord, il coupe sa tête et la place en hauteur]. La chasse est un art, une technique nécessitant une habileté acquise en fonction de pratiques culturelles. Ces pratiques servent à découper le cru, la chair abattue. L’intervention violente de la culture sur une corporéité brute est d’autant plus remarquable que la tête du sanglier va être convertie en signe. Après le reste du dépeçage, au retour de la chasse, « Þe bores hed watz borne bifore þe burnes seluen » (1616) [La tête du sanglier est portée devant l’hôte lui-même]. La tête du sanglier est transformée en trophée. Le texte nous pousse ainsi à visualiser cette tête coupée, tenue en hauteur. Arrivé au château, ce que l’hôte montre aussitôt à Gawain est ce qui se dit *schelde*z : « He schewez hem þe schelde » (1626). Le terme *schelde*, du vieil anglais *scéld*, signifie au singulier ‘bouclier’ (*shield*) et désigne au pluriel ‘le cuir et la chair qui recouvrent les épaules (*shoulders*) d’un sanglier’ ou ‘des lambeaux de chair de sanglier’. Outre l’image centrale d’une tête coupée, cette scène de chasse, par le choix du terme *schelde*z et l’importance que lui attribue l’hôte, crée un lien entre la tête coupée, l’épaule et le bouclier.

Or, le bouclier de Gawain porte un symbole, le *pentangle*, désigné par le mot *knot* ‘nœud, ligature’. Les études portant sur le *pentangle*, appelé dans le texte *endless knot* ‘ligature sans fin’, tiennent rarement compte de l’occurrence de ce mot dans le dépeçage des bêtes<sup>325</sup>. Pourtant, la répétition de ce signifiant et de ses synonymes participe à créer une analogie entre les corps chassés et celui de Gawain. En effet, quand les biches sont vidées de leurs entrailles, le même mot est employé, *knot*, pour dire que les veneurs évitent de délacer le nœud (*knot*) qu’ils ont noué (*knitten*) avec les chairs des animaux. *Knitten*, du vieil anglais *cnyttan*, renvoie à l’action de lier ; *knot* est un nom de la même famille (vieil anglais *cnotta*) signifiant ‘nœud, ligature’<sup>326</sup>. Les hommes ont donc noué les chairs (1331), et il ne faut pas défaire le nœud : « Lystily for laucyng þe lere of þe knot » (1334) [Habilement pour (ne pas) couper la ligature (« lere ») du nœud (« knot »)]. Les notes de J. R. R. Tolkien et E. V. Gordon, révisées par Norman

325 Powell 2000, p. 55-74, fait une analyse très utile des occurrences de *knot* dans *Sir Gawain and the Green Knight*, mais elle ne fait pas même mention de cette scène.

326 Powell 2000, p. 60

Davis, expliquent que la préposition *for* est souvent utilisée pour signifier « to prevent or guard against<sup>327</sup> », d'où l'idée que les veneurs cherchent à *ne pas* délayer ce nœud corporel. Ce faisant, leur action totale revient à délier et démanteler méthodiquement tout le corps de la biche, jusqu'à couper la carcasse en deux en suivant la colonne vertébrale : « Bi þe bakbon to vnbynde » (1352) [Pour délier (*unbind*) l'os du dos]. Ainsi, le nœud fabriqué par les veneurs reste entier, tandis qu'il est cerné par une trame de verbes de déliaison qui génèrent la perception inverse, dans laquelle ce qui faisait tenir les parties ensemble est tranché.

En effet, les épaules sont désarticulées avec des couteaux aiguisés (« Þen scher þay out þe schulderez with her scharp knyuez », 1337). Puis, en commençant à couper dans le cou au niveau de la trachée (« at þe gargulun », 1340, du vieux français *garguillon*) pour descendre avec la lame jusqu'à l'entrejambe (« ryzt to þe byzt », 1341), le corps est ouvert et le bassin est évidé. Le verbe *lau(n)cen* 'couper', employé à propos du nœud qu'il ne faut pas sectionner, est utilisé deux fois encore dans cette scène pour dire comment le corps *est* coupé : les membranes des côtes sont coupées (1343), et les lambeaux de chairs sont taillés à l'arrière : « Þe lappez þay lauce bihynde » (1350). Enfin, parce que la carcasse est scindée à la tranche de la colonne, les deux côtés pendent à même hauteur au niveau des hanches : « Euenden to þe haunche » (1345). Les termes « lappez » et « haunche », employés dans ces deux passages, renvoient également à Gawain. L'hôte prend Gawain par les pans de son habit pour le conduire à sa place dans la salle du festin : « Þe lordé laches hym by þe lappe and ledez hym to sytte » (936) ; et Gawain, avant sa rencontre finale avec le Chevalier vert, attache son épée avec une ceinture autour de ses hanches rebondies : « belted þe bronde vpon his balze haunchez » (2032). Je n'ai rencontré dans aucun autre texte médiéval le portrait d'un chevalier aux hanches rebondies (« balze »). Ce détail est insolite et attire l'attention sur les hanches de Gawain. Mais la question n'est pas tant de féminiser Gawain que de créer un parallèle entre le héros et les bêtes chassées. De manière similaire, le fait d'être mené par les parties pendantes de l'habit n'est pas en soi incompatible avec les codes comportementaux médiévaux, bien au contraire. Cependant, dans le contexte particulier de ce récit et en raison de l'emploi du mot « lappez » quand il est question d'animaux dépecés, il est surprenant de voir Gawain conduit « by þe lappe ». Le geste de l'hôte a un impact sur tout le corps de Gawain, qui suit la main qui le tire par l'habit. L'insolite sert ici à attirer l'attention sur le choix des signifiants « lappez » et « haunche », ainsi que sur les liens intratextuels créés par leur répétition.

Le choix des signifiants fait penser que ce qui se dit des corps dépecés concerne Gawain, alors même qu'il est en définitive épargné. Son intégrité semble atteinte d'une façon plus radicale que l'entaille finale ne le laisse entendre. Le plus intéressant est que cette férocité empreinte de technicité et la désintégration par étapes qu'elle implique n'ont pas lieu par le contact physique mais par l'établissement de cadres transactionnels contraignants, affectant les protagonistes sociaux en présence. L'échange de Gawain avec l'hôte au sujet du sanglier décapité va dans ce sens. Gawain s'extasie

327 *Sir Gawain and the Green Knight* 1967, p. 112.

devant l'énorme tête (« þe hoge hed ») et, dans le but de chanter les louanges de son hôte (« þe lorde for to here »), il en fait grand bruit (« And let lodly þerat ») (1633-1634). Or l'hôte répond : « þis gomen is your awen » (1635). Le mot *gomen* (anglais moderne *game*), paraît ici pluri-référentiel. Il désigne de toute évidence le fruit de la chasse : *game* en anglais peut référer au jeu, comme au sport de la chasse, ou encore aux animaux chassés<sup>328</sup>. Gawain hérite de cette tête en vertu du jeu par lequel les gains sont échangés. Mais proche de *gomen*, le nom *gome*, aussi fréquemment utilisé dans *Sir Gawain* que *gomen*, signifie 'homme', du vieil anglais *guma*. La réponse de l'hôte dit de manière ambiguë, « cette bête chassée est à toi ; cette tête, c'est la tienne ». La phrase résonne comme un amalgame entre la tête chassée et celle qui doit bientôt être tranchée, celle de l'homme Gawain.

Gawain offre ensuite son gain de la journée. Il prend l'hôte par le cou (« He hent þe haþel aboute þe halse », 1639) et lui donne deux baisers. Le mouvement de placer les mains autour du cou est présenté comme un geste expressif positif puisqu'il accompagne les baisers. Cependant, il a pour arrière-fond la succession d'images de dépeçages lors desquels le cou est tranché dans le détail, et la tête de la bête est prise entre les mains comme elle est décapitée. En somme, le comportement affable s'affiche comme jeu en dissimulant une menace plus grave que ce que les rires élégants de l'interaction n'autorisent à le penser. En l'occurrence ici, le geste de Gawain confirme que l'objet sous-jacent de l'échange est le cou. L'événement kinésique central de cet épisode comme des scènes de décapitation est la section du cou, et le travail du texte indique que cette rupture est déjà en train d'avoir lieu lors des interactions entre protagonistes sociaux.

Enfin, Gawain conclut qu'ils sont quittes de tous les accords qu'ils ont conclus (*knyt*) légalement depuis qu'il est arrivé : « Of alle þe couenauntes þat we knyrt syþen I com hider, / Bi lawe » (1642-1643). *Knyrtten* réapparaît donc pour désigner le jeu d'échange de gains et l'accord légiféré qui garantit le respect de ses règles. Ainsi, tout comme *loken*, *knyrtten* peut renvoyer à la parole ; les deux termes sont d'ailleurs synonymes<sup>329</sup>. *Knyrtten* renvoie par contre au geste quand la dame, après avoir convaincu Gawain d'accepter sa ceinture verte, la délace de ses côtés : « Ho lazt a lace lytly þat leke vmbe hir sydez, / Knit vpon hir kyrtel, vnder þe clere mantyle » (1830-1831). La ceinture (« lace ») était nouée (« knit ») sur sa tunique sous son clair manteau. Au moment où Gawain ceint son épée autour de ses hanches, il est dit qu'il a déjà lacé la ceinture verte autour de sa taille. Cette lanière nouée sera synonyme de sa faillite, elle sera dite symbole de son *untrawthe*, de la faillibilité de sa parole donnée. Il la délacera après sa décapitation suspendue : « Þenne he kaȝt to þe knot and þe kest lawsez / Brayde broþely þe belt to þe burne seluen » (2376-2377) [Alors il saisit le nœud et défit son attache, et lança la ceinture avec véhémence à l'hôte]. Après cette déconfiture, Gawain décidera de conserver le symbole de son humiliation et l'attachera sous son bras gauche avec un nœud : « Loken vnder his lyfte arme, þe lace, with a knot » (2487). Il semble donc que

328 Sur la polysémie de *gomen*, voir Arthur 1991, p. 224-225.

329 Powell 2000, p. 62.

la narration concerne un nœud supposé sans fin (*endless knot*), une *trawthe* héroïque, symbolisée par le *pentangle* peint sur le bouclier, nœud qui est mis à mal, délacé, puis renoué sous la forme de la ceinture verte après l'épreuve finale. Reste à comprendre ce que l'épreuve dénoue et renoue autrement.

#### « VÉRITÉS » SOCIALES

La femme de l'hôte joue un rôle considérable quand elle rend visite tous les matins à Gawain encore endormi. Elle se glisse dans sa chambre et s'assied sur son lit à l'intérieur de la courtine, imposant au chevalier une posture d'extrême inconfort, lui à l'horizontale, elle à la verticale. Le premier matin, Gawain fait semblant d'être profondément assoupi, puis mime la surprise. Les paroles de la dame consistent alors à dire : « Now ar 3e tan astyt! Bot true vus may schape, / I schal bynde yow in your bedde – þat be 3e trayst. » / Al lazande þe lady lauced þo bourdez » (1210-1212) [“Maintenant tu es pris! Mais nous pouvons faire une trêve, je vais t'attacher dans ton lit – tu peux en être sûr.” Toute riante la dame lança les plaisanteries]. Ce discours de séduction est sexualisé à la mode agressive, employant un vocabulaire guerrier. Gawain va parfaitement bien jouer le jeu en reprenant l'imagerie introduite par la dame. Ainsi il plaisantait en retour avec de fréquents rires enjoués : « And þus he bourded azayn with mony a blyþe la3ter » (1217), demandant à la dame de le délivrer de sa prison et de le prier de se lever : « And deprece your prysoun and pray hym to ryse » (1219). Il emploie le même registre rhétorique qu'au château de Camelot, où il priaït Arthur de lui ordonner de se lever. Mais la dame refuse : « 3e schal not rise of your bedde » » (1223) [Tu ne te lèveras pas de ton lit!]

Cette situation kinésique s'il en fut est présentée de façon ambiguë, à la fois comme jouissivement ludique et comme contraignante à un point presque intolérable. Gawain demande à pouvoir se lever, s'habiller plus convenablement (« busk me better », 1220), « I schulde keuer þe more comfort to karp yow wyth » » (1221) [cela me permettrait de retrouver plus de confort pour m'entretenir avec vous]. Mais la dame le maintient à l'horizontale et c'est ainsi que les trois batailles auront lieu, véritables joutes verbales et kinésiques dont les trophées seront les baisers obtenus par la dame et la *trawthe* préservée de Gawain. Cette précieuse *trawthe* est sauvegardée jusqu'au terme de la troisième bataille, quand la dame réussit à faire accepter la ceinture verte à Gawain. Ce geste est à lire en parallèle de la troisième chasse. Car le renard est qualifié de voleur (« þef », 1725) et l'hôte accusera Gawain d'avoir dérobé son bien en acceptant une ceinture qui lui appartenait, sans la rétribuer comme convenu dans le jeu d'échange de gains.

Le renard est nommé *Reniarde* (1728), *Renaud* (1898), *Renaude* (1916), et *Reynarde* (1920). Or, Gawain refuse le premier cadeau offert par la dame, une bague : « Bot þe renk hit renayed » (1821) [mais l'homme refusa (*renayed*)] (du vieux français *reneier*) ; et la dame de répondre, « si tu refuses (*renay*) ma bague » (« If 3e renay my rynk » ») parce qu'elle te paraît trop précieuse, tu accepteras ma ceinture, de moindre



valeur (1827). Cet échange a lieu pendant que l'hôte chasse le renard. Quand Gawain a enfin cédé et qu'il accède à la demande de la dame de cacher ce cadeau à son mari, il va se confesser, sans que le texte ne permette de supposer qu'il se sente coupable de quoi que ce soit. D'ailleurs, sa confession est présentée comme une pratique religieuse normale pour un chevalier qui doit se faire décapiter le lendemain. Le but est général de sauver son âme (« How his sawle schulde be saued », 1879), et le prêtre l'absout complètement, le lavant de tout péché comme si le Jugement Dernier devait avoir lieu le lendemain matin : « And he asoyled hym surely and sette hym so clene / As domezday schulde haf ben dizt on þe morn » (1883-1884). Ceci étant fait, Gawain retourne s'ébattre au château avec plus d'entrain que jamais.

Le texte revient alors à la chasse au renard. L'animal est cerné et l'hôte lui donne le coup de grâce : « And braydez out þe bryzt bronde and at þe best castez. / And he shunt for þe scharp and schulde haf arered » (1901-1902) [Il brandit la lame brillante et la jeta sur l'animal. Il (le renard) eut un mouvement brusque (*shunt*) pour éviter la lame; il aurait dû reculer]. Le mouvement du renard est celui de Gawain voyant la lame du Chevalier vert s'abattre sur lui. Il dira lui-même : « "I shunt onez" » (2280) [J'ai tressauté une fois]. Puis, l'hôte soulève le renard et l'arrache aux dents des limiers. Il tient sa proie en hauteur au-dessus de sa tête : « Haldez heze ouer his hede » (1908), comme il l'avait fait de la tête de sanglier. Les chasseurs arrivent; ceux qui n'ont pas de cors poussent des cris de joie, les chiens aboient; c'était la meute la plus joyeuse que l'on put voir. Une grande clameur s'élève alors pour l'âme de Renard : « Þe rich rurd þat þer watz raysed for Renaude saule » (1916). Le motif de l'âme, qu'il n'est pas habituel, en dehors du genre de la fable, d'associer à un animal – et en particulier à un renard, dont la valeur n'était pas estimée – renforce une fois de plus, par l'insolite, le lien qui se tisse entre la scène de chasse et Gawain : l'âme de Renard / Renaud évoque l'âme de Gawain, dont le texte vient de parler au sujet de son absolution<sup>330</sup>. Enfin, les chasseurs récompensent leur chiens, ils caressent leurs têtes, et comme ils ont pris Renard (« And syþen þay tan Reynarde », 1920), ils lui arrachent son manteau (*coat*), c'est-à-dire sa fourrure : « tyruen of his cote » (1921). L'animal est écorché des pieds à la tête en un geste. Dans la strophe suivante, Gawain apparaît au château et son habit est décrit : « His surkot semed hym wel, þat softe watz forred, / And his hode of þat ilke hinged on his schulder » (1929-1930) [son surcot (*surcoat*) lui allait bien, qui était doux de par sa fourrure, et son capuchon de la même [fourrure] pendait sur son épaule]. De *cote* à *surcot*, il n'y a qu'un pas, et le texte induit la simulation perceptive violente d'une enveloppe corporelle arrachée qui fait rendre l'âme. La pelisse pend sur l'épaule.

Il reste encore une connexion à observer dans ce passage. Dans la même strophe, Gawain est qualifié ainsi : « Sir Gawayn þe gode » (1926) [Sir Gawain le bon]. Il est notable que cette appellation, en elle-même peu surprenante, apparaisse à ce moment

330 *Le Roman de Renart* n'est pas un parallèle pertinent à cet égard, comme l'animal dans ces aventures est projeté dans un contexte anthropomorphisé et social, dans lequel il endosse des comportements humains. Ce n'est certainement pas le cas du renard dans *Sir Gawain and the Green Knight*, qui reste, au niveau diégétique, un animal chassé et dépecé. Voir *Le Roman de Renart* 1981.

du texte. Car l'hôte reçoit du chevalier trois baisers, dont il vante la valeur, pour se plaindre ensuite de ce que le gain qui lui est donné d'offrir en retour est bien médiocre : j'ai chassé toute la journée et n'ai rien obtenu « Bot þis foule fox felle – þe Fende haf þe godez! » (1944) [Que cette sale pelisse de renard – que l'Ennemi ait les biens!], c'est-à-dire, que le démon prenne ce gain ! Le nom *the goods* fait écho au qualificatif de Gawain *the good*, quelque lignes plus haut. Encore une fois, l'animal chassé concerne Gawain. La décapitation est en cours tout au long du séjour de Gawain au château. La renommée qui fonde l'identité de Gawain et qui est affichée sur son bouclier par le *pentangle*, est mise en question de façon rhétorique mais néanmoins oppressante par l'hôte et sa dame, tandis que des événements corporels violents sont signifiés en filigrane à travers les entrelacs lexicaux. Cette dimension de la narration échappe au niveau diégétique, tout en ayant un impact sémiotique considérable, en raison des simulations perceptives qu'elle suscite.

Pendant ce temps, le chevalier se défend âprement grâce à son arme maîtresse, la langue. Le matin de la chasse au renard, la dame vient à nouveau surprendre Gawain dans son lit, « In a mery mantyle...Þat watz furred ful fyne with fellez wel pured » (1736-1737) [elle est vêtue d'un manteau doublé d'une fourrure de grande qualité faite avec des pelisses («with fellez») bien purifiées («wel pured»)], c'est-à-dire taillées de manière à présenter une teinte continue. La pelisse de renard, arrachée à l'animal, sera désignée par le même terme, « fox felle » (1944). En outre, la dame se montre avec la gorge et le torse nu à l'avant et à l'arrière : « hir þrote þrowen al naked, / Hir brest bare bifore, and bihinde eke » (1740-1741). La dimension sexuelle de cette présentation est évidente, mais elle est trop énorme pour se limiter à un acte de provocation censé faire succomber Gawain de désir. Pour cela, à la rigueur, il aurait pu suffire de mentionner la poitrine. La première information donnée est que la partie avant du cou, la gorge « þrote » (*throat*), a été mise à nu, littéralement jetée « þrowen », tout à nu « al naked ». Ceci nous reconduit à la décapitation du Chevalier vert, lequel dénude son cou (*naked* est répété deux fois) en *jetant* ses longs cheveux par-dessus sa tête, afin d'exposer sa nuque à la hache. La circonférence entière du cou (avant, arrière) donne à voir sur la dame le lieu de l'événement en cours. Toute érogène que la scène puisse paraître, elle véhicule simultanément une férocité considérable.

Malgré la nudité de la dame, les deux protagonistes reprennent leur dialogue courtois et gracieusement donnent dans la gaieté : « smolt þay smeten into merþe » (1763). Littéralement nous avons : ils frappèrent dans la gaieté (*they smote into mirth*) ; le verbe employé est *smyten* 'frapper'. Étant donné le contexte, la connotation de ce verbe est double. Le verbe peut être interprété sexuellement et agressivement. Le texte entremêle ainsi des idées d'allégresse, de plaisir et de raffinement avec des verbes moteurs potentiellement vecteurs de souffrance.

Þat al watz blis and bonchef þat breke hem bitwene,  
 And wyne.  
 Þay lauced wordes gode,  
 Much wele þen watz þerinne.

Gret perile bitwene hem stod,  
Nif Maré of hir kny3t mynne. (1764-1769)

[(Ils donnèrent dans la gaieté), si bien que tout était euphorie et bonne entente qui advinrent entre eux, ainsi que de la satisfaction. Ils lançaient des bons mots, et y trouvaient beaucoup de plaisir. Il y aurait eu grand péril entre eux, si Marie ne s'était pas préoccupée de son chevalier.]

La partie principale du vers « Ðat al watz blis and bonchef þat breke hem bitwene » est formée du nom « blis » (*bliss*) 'félicité, euphorie, béatitude (à connotation mystique)' et du composé d'origine française « bonchef » *bon-chief* 'bonne tête', d'où le sens figuré de 'bonne entente'. À cette phrase une partie relative fournit un verbe, *breke* (*break*) 'casser', avec le sens secondaire de 'arriver, advenir'. Le verbe « breke » s'ajoute à « smeten ». Ces verbes d'actions, quel que soit leur degré de figuralité, induisent des simulations perceptives selon lesquelles l'interaction en cours et les paroles échangées avec tant d'élégance et de plaisir semblent pouvoir meurtrir.

En outre, cinq termes extrêmement positifs dans le passage en question (*blis, bonchef, wynn, gode, wele*) sont suivis par l'idée que cette félicité est un grand risque, qui nécessite l'attention de la mère du Christ. Ce danger est généralement interprété comme la tentation de la chair à laquelle la dame soumet Gawain, mais cela me paraît être insuffisant. Le verbe *laus/cen* (du vieux norrois *lauss*) est employé (1766), qui signifie 'défaire, rompre, lâcher', avec les mots pour objet. L'homophonie et la synonymie le rapprochent du verbe *lau(n)cen* 'lancer, couper', qui peut être utilisé pour désigner les réparties d'un discours. Nous avons vu que *laucen* est employé, d'une part, dans son acception littérale au sujet du nœud de chairs à préserver chez l'animal dépecé et, d'autre part, au sens figuratif quand la dame empêche Gawain de se lever, en l'assurant qu'elle va le ligoter à son lit : « Al lazande þe lady lauced þo bourdez » (1212) [Toute riante la dame lança les plaisanteries]. L'origine étymologique de ce terme est le vieux français *lancer* formé sur la *lance*. L'acte de parole paraît en somme comparable à un coup de lance chargé de rompre. Le grand péril est de nature kinésique et verbale : c'est la parole. Les paroles s'abattent pour frapper et trancher. Ce sens est communiqué au moyen de verbes d'action violents qui, tout en étant employés figurativement, construisent une atmosphère corporelle à haut risque.

Il est donc parfaitement cohérent de lire ensuite que Gawain n'est pas tant inquiet de succomber aux charmes dénudés de la dame, que de mettre en péril sa courtoisie : « He cared for his cortaysye » (1773). Un faux pas le dévaluerait à ses propres yeux au statut social dégradé de rustre (« lest crapayn he were », 1773). J'ai souligné que le terme précis de *cortaysye*, ainsi que l'adjectif *cortayse*, sont utilisés dans ce texte quand il est question de discours en interaction. La *cortayse* dans *Sir Gawain* renvoie à la performativité discursive, au pouvoir de modifier une situation avec des mots, ce qui implique la capacité de porter des coups métaphoriques au moyen de la langue. Nous avons vu que Gawain est le champion incontesté de cette technique sociale. Néanmoins, les assauts de la dame sont tels que le héros s'inquiète pour son arme pourtant si bien maîtrisée. Ce qui est mis en danger n'est pas tant sa chasteté que sa puissance verbale. Il est alarmé à l'idée de dévaluer sa *trawthe*, dans le cas où il se comporterait en traître

(« *traytor* », 1775) vis-à-vis de son hôte, en commettant un péché (« *make synne* », 1774). Ainsi, l'adultère ne serait que l'occasion de la transgression la plus grave, soit la faillite de la parole donnée. Gawain invoque alors le bouclier de la protection divine: « "God schylde!" » (1776) [Que Dieu me protège, m'épaule! (*shield/shoulder*)], pour s'exclamer enfin que cela n'arrivera pas!: « *Þat schal not befalle!* » (1776). C'est pourtant bien ce qui l'attend.

La tactique de défense adoptée par Gawain est résumée ainsi: « *With luf-lazyng a lyt he layd hym bysyde / Alle þe spechez of specialté þat sprange of her mouthe* » (1777-1778) [Avec une touche (a lyt, a little) de rire amoureux il esquiva (*laid beside him* – l'expression est guerrière) tous les discours d'attirance (*all the speeches of specialty, of fondness*) qui jaillissaient de la bouche [de la dame] (*sprang of her mouth*)]. La scène est kinésique, comme les paroles paraissent jaillir telles des volées de flèches. Gawain réussit à esquiver les pointes discursives de son adversaire, mais la dame riposte en disant qu'il doit être blâmé de ne pas aimer cette vie couchée près de lui, c'est-à-dire elle-même, blessée au cœur comme nulle autre au monde: « *Bifore alle þe wyzez in þe worlde wounded in hert* » (1781). La dame se dit couchée, soit en position d'être dominée, ce que démentent sa verticalité et sa pugnacité. De plus, elle localise à nouveau sur son corps les zones engagées dans l'action. Ici, le cœur va être la scène du coup de grâce. Déjà au moment de tuer le sanglier, l'hôte plonge la lame *in the slot*, c'est-à-dire à la racine du cou, dans le creux de la fourchette sternale, au-dessus du sternum, et enfonce l'arme jusqu'à la garde de sorte que le cœur est brisé, broyé, réduit en miettes (« *schyndered* »): « *Set sadly þe scharp in þe slot euen, / Hit hym vp to þe hult, þat þe hert schyndered* » (1593-1594). Le même verbe est employé quand Gawain décapite le Chevalier vert, la hache brisant les os du cou nu: « *Let hit doun lyztly lyzt on þe naked, / Þat þe scharp of þe schalk schyndered þe bones* » (423-424), [(Gawain) laissa agilement tomber la hache sur le (cou) nu, de sorte que la partie tranchante broya (« *schyndered* ») les os de l'homme]. Lors du dernier combat entre Gawain et la dame, après s'être dite blessée au cœur, la dame administre son coup ultime, qui va droit au cœur de Gawain.

Tout d'abord, elle promet de sortir après un baiser. Mais sur le mouvement du départ, elle demande un gant en gage d'amour. Gawain refuse sous prétexte qu'il n'a rien d'assez précieux pour elle. Elle rétorque alors que lui, par contre, recevra un présent de sa part, une bague sertie d'un rubis de prix. À nouveau Gawain refuse (*renayde*), sous prétexte que la bague est trop précieuse, qu'il ne peut accepter un tel don quand il n'est pas en mesure de rendre la pareille. Vient enfin la ceinture verte: elle paraît de peu de valeur, ce qui doit permettre à Gawain de consentir à la recevoir. Mais il persiste résolument à repousser le cadeau, tout en jurant à la dame qu'il reste son fidèle serviteur, « *trwe seruauant* » (1845). Celle-ci explique alors au chevalier la valeur de la ceinture: « *þe costes þat knit ar þerinne* », littéralement, les coûts qui sont noués (« *knit* ») à l'intérieur (de la ceinture) (1849). Personne ne peut tuer l'homme qui est ceint de cette ligature verte, « *with þis grene lace* » (1851): « *Þer is no hapel vunder heuen tohewe hym þat myzt / For he myzt not be slayn for slyzt vpon erþe* » (1853-1854) [Il n'y pas d'homme sous le ciel qui puisse l'abattre (« *tohewe* ») 'le tuer en abattant une

arme sur lui'), car il ne peut être occis d'aucune manière (« for slyzt vpon erþe », par quelque ruse que ce soit sur terre)]. Vient alors ce vers: « Þen kest þe knyzt, and hit come to his hert / Hit were a juel for þe jopardé þat hym jugged were » (1855-1856) [Alors le chevalier estima, et cela vint jusqu'à son cœur (*it came to his heart*), que c'était un joyau, une précieuse aubaine, pour le *jeu-parti*, l'épreuve qui lui était assignée]. Le cœur a été atteint. Gawain laisse ensuite parler la dame sans plus lui résister: « þoled hir to speke » (1859). Il est déjà tombé.

Dans ce passage, la phrase *and it came to his heart* est précédée par *then cast the knight*, à savoir le chevalier réfléchit, estima la situation. *Casten* peut signifier figurativement 'penser, réfléchir, estimer, avoir l'intention, projeter' mais, littéralement, il implique le geste de jeter ou de lancer, comme on lance une pierre ou une sonde. Nous avons vu que les verbes d'action servent dans les scènes de séduction à induire une férocité simultanée à la courtoisie des échanges, redoublant ainsi l'association des scènes de chasse et de la décapitation de Gawain. Ici, le verbe d'action *casten* est employé juste avant que le verbe de mouvement *comen* apparaisse pour dire que l'idée avait accédé au cœur de Gawain. Ceci induit la simulation perceptive d'une impulsion cognitive de la part de Gawain, un geste mental de projection qui, par effet de boomerang, atteint son propre cœur comme une flèche atteint sa cible. Le texte suggère que Gawain est vaincu par sa propre pensée, piégé par son ingéniosité.

Gawain doit se présenter le lendemain à la Chapelle verte, lieu du rendez-vous avec le Chevalier vert: pourrait-il s'y rendre et remplir son contrat sans mourir?: « Myzt he haf slypped to be vnslayn þe slezt were noble » (1858), [Pourrait-il y échapper (*slipped*) sans être tué, la ruse serait noble]. Gawain promet de dissimuler la ceinture à son hôte, comme le lui demande la dame: « to lelly layne fro hir lorde » (1863) [de loyalement (la) cacher à son mari]. Dissimuler loyalement, surtout dans ce contexte, sent l'oxymore; autant prétendre transgresser une loi légalement. C'est ce geste qui sera reproché à Gawain, par lequel il enfreint la règle d'échange de gains. La même formule, « lelly... layne » 'dissimuler loyalement, enfreindre légalement', apparaît quand le guide chargé de conduire Gawain à la Chapelle verte tente de dissuader le chevalier de se condamner au trépas. En effet, le Chevalier vert tue indifféremment tout ce qui l'approche; Gawain ferait mieux de s'enfuir. Le guide jure par Dieu, par tous les saints et toutes les reliques qu'il le couvrira loyalement et ne dira mot de sa fuite: « I schal lelly yow layne and lauce neuer tale » (2124). Gawain répond en grognant (« gruchyng », 2126) qu'il ne doute pas qu'il le couvrirait loyalement (« lelly me layne », 2128) mais, quand bien même sa fuite ne serait-elle jamais révélée, elle ferait de lui un chevalier couard que rien ne pourrait excuser: « I were a knyzt kowarde, I myzt not be excused » (2131). Sa réaction indique que Gawain ne semble pas considérer la dissimulation de la ceinture comme condamnable. Ce n'est pas un geste qui semble à ses yeux devoir modifier son statut identitaire de chevalier ni traître ni couard, contrairement à la fuite devant le danger.

Et surtout, le mot: *slezt / slyzt* (du vieux norrois *slægð*) signifiant 'ruse, feinte, artifice, habileté, astuce' est associé par Gawain à l'adjectif « noble »; se protéger avec la ceinture et éviter une mort certaine est une *noble ruse*. Nous sommes ici encore

proche de l'oxymore, la noblesse n'étant généralement pas censée user d'astuces. Or, le même mot *sle3t / sly3t*, apparaît dans les explications de la dame pour dire que nul ne peut tuer celui qui porte la ceinture «for sly3t vpon erþe», par quelque ruse que ce soit sur terre. Car cette ruse-là – celle de porter cette ceinture – couronne toutes les autres. Et dans les faits, la valeur qui est tissée (*knit*) dans la ceinture prend au lacet celui qu'elle ceint.

Sharon Rowley montre qu'il y a une grande résistance chez les éditeurs et critiques de *Sir Gawain* à voir le héros comme un protagoniste rusé, lui qui est a priori porteur de toutes les qualités qui permettent d'idéaliser la chevalerie<sup>331</sup>. Pourtant, Gawain, à son arrivée au château, est dit maître de toutes les ruses de la courtoisie: «Vch segge ful softly sayde to his fere, / “Now schal we semlych se sle3tez of þewez / And þe teccheles termes of talkyng noble”» (915-917) [Chaque homme dit bien doucement à son pair, “Maintenant nous allons convenablement voir les ruses de comportement et les termes impeccables du parler noble”]. Ces ruses, «sle3tez», c'est-à-dire les manières expertes de pratiquer le comportement courtois, sont associées dans ce passage à la maîtrise de gestes codifiés (les bonnes manières). Elles sont aussi liées à la maîtrise kinésique quand Gawain fait semblant de dormir, le premier matin des assauts séducteurs de la dame. Il entend habilement un petit bruit à la porte: «sle3ly he herde / A little dyn at his dor» (1182-1183), puis il lève la tête pour guigner par l'encoignure de la courtine, et décide de neutraliser l'attaque en faisant semblant d'être profondément endormi. Après cette feinte kinésique, la dame commence par lui faire remarquer qu'il est un «sleper vnsly3e» (1209) 'un dormeur malhabile'. En d'autres termes, sa feinte était trop apparente, il a mal joué cette manche kinésique. La dernière étape du récit concerne également une maladresse – pire, en fait: une perte de maîtrise kinésique.

Il s'avère ainsi que la kinésie est le moyen de signifier la force mais aussi la faille du système de contrôle du héros idéalisé dans *Sir Gawain*. La maîtrise discursive et corporelle passe jusque-là par une codification rôdée, qui va progressivement se dérégler au cours de la dernière partie de la narration. Plutôt qu'une rhétorique diplomatique, Gawain finit par exiger le silence et, à la place de manières ingénieusement policées, il va crispier ses épaules, rétrécir de honte, jeter sa ceinture par terre, et rougir du torse jusqu'au sommet de la tête. Pourtant, cette défaillance et son symbole, la ceinture, serviront d'emblème à la Table Ronde, comme si la blessure sociale dont Gawain va souffrir pouvait avoir une fonction communautaire de cohésion.

#### CRISPATIONS MUSCULAIRES ET COHÉSION SOCIALE

Gawain quitte son guide aux abords de la Chapelle verte en refusant la fuite. Il veut tenter sa chance et «parler avec cet homme (le Chevalier vert) de ce que bon lui semblera», à lui Gawain: «And talk wyth þat ilk tulk þe tale þat me lyst» (2133). Malgré la mise en garde de son guide, Gawain est encore mu par un sentiment de

331 Rowley 2003, p. 165.

maîtrise verbale : quelle que soit la dangerosité tous azimuts de son adversaire, il saura lui parler et imposer par la parole une direction à la rencontre. Pourtant, à la place d'une chapelle, il trouve un monticule creux, « une vieille cave ou une vieille crevasse rocheuse » (2182-2183). Or, « he coupe hit noȝt deme / With spelle » (2183-2184) [il ne parvenait pas à en estimer quoi que ce soit avec la parole]. C'est un premier signe d'effritement : son arme, la langue, n'est pas apte à cerner les lieux. Gawain a donc recours à la religion et démontre le tumulus. La narration présente cette solution comme arbitraire et donc faible, car le tumulus n'apparaît jamais comme effectivement démoniaque dans le récit : ce n'est qu'un monticule de terre recouvert de touffes d'herbe. Puis la rencontre a lieu et, au moment d'en venir à la décapitation, le Chevalier vert l'enjoint de se taire comme il l'avait fait lui-même un an auparavant : « Busk no more debate þen I þe bede þenne » (2248) [Ne concocte pas plus de débat que je ne t'en ai servi alors]. Ceci représente une limitation conséquente du pouvoir d'action de Gawain.

Suit la décapitation suspendue. Elle a lieu en trois temps. Ces trois moments correspondent aux « muntez » du Chevalier vert, soit aux positions qu'il prend pour lever les bras, viser et frapper de sa hache. Lors de la première, il élève son arme avec toute la force de son corps, et s'apprête à frapper aussi puissamment que s'il devait détruire Gawain : « With alle þe bur in his body he ber hit on lofte / Munt as maȝtyly as marre hym he wolde » (2261-2262). Gawain alors jette un œil de côté (« glyfte hym bysyde », 2265), voit la lame descendre, et crispe ses épaules (*schränk a little with the shoulders*) (2267). Le chevalier retient alors brusquement son arme avec un tressaillement (*with a shunt*) et lui reproche sa couardise. Lui n'avait ni tressailli ni fui à la cour d'Arthur, quand Gawain s'était préparé à frapper et quand sa tête avait volé : « My hede flaȝ to my fote and ȝet flaȝ I neuer » (2276) [Ma tête vola à mes pieds et pourtant je ne m'envolai jamais]. Et il ne s'était pas adonné à des arguties : « Ne kest no kaelacion » (2275). Gawain rétorque qu'il a tressailli une fois (*I shunt once*), mais que cela n'arrivera plus : « For I schal stonde þe a strok and start no more » (2286) [Car je subirai un coup de toi et ne tressaillirai plus]. *I shall start no more* est une déclaration kinésique de grand intérêt. *To start* est un mouvement spontané, une réaction émotive de tout le corps. Il concerne et exprime ce que du corps la maîtrise langagière ne canalise pas. Gawain crispe ses épaules un petit peu, *a little*, dans une réaction minimale. Pourtant, cette dimension corporelle fait obstacle et constitue le point d'arrêt de la machine chevaleresque et courtoise que Gawain est chargé d'incarner.

Cette infime contraction des épaules montre que l'identité de Gawain est une performance. Elle met en évidence *l'effort* qui consiste à faire adhérer aussi parfaitement que possible son comportement à son identité idéalisée, celle du plus courageux et du plus courtois de tous les preux chevaliers. Cet effort bute sur les surplus encombrants de l'expressivité kinésique. Quant à la réplique humiliante du Chevalier vert, elle augmente la visibilité de ce surplus kinésique en la sémantisant : si tu tressailles, c'est que tu n'es pas Gawain : « Þou art not Gawayn » (2270). Mais, en définitive, Gawain réussit à contrôler son corps au point de se tenir absolument immobile. Or, cette apparente victoire va s'avérer pour le moins ambivalente. « Gawayn grayþely hit bydez and glent with no membre / Bot stode stylye as þe ston oþer a stubbe auþer / Þat raþeled is in

roché grounde with rotez a hundreth» (2292-2294) [Gawain attendit comme il se doit («grayþely») et ne broncha d'aucun membre, se tenant au contraire aussi immobile qu'une pierre ou que telle autre souche qui s'agrippe au sol rocailleux de ses cent racines]. Toute impulsion a pu être inhibée. Subir sans broncher était le but à atteindre; sa réalisation est donc censée être un signe d'excellence et la preuve corporelle d'une maîtrise comportementale et kinésique irréprochable.

Le chevalier fait mine pour la deuxième fois de frapper violemment mais retient son geste et s'exclame joyeusement que Gawain est enfin prêt, que son cœur est à nouveau entier: «now þou hatz þi hert holle» (2296), que le moment est venu de décapiter Gawain. À ces remarques celui-ci répond «très féroce­ment avec hargne»: «ful gryndelly with greme» (2299), que le chevalier perd son temps en menaces, et qu'il ferait mieux de frapper: «“Wy, þresch on”» (2300) (*Man, thrash on!*). Il parle avec violence, remarque son interlocuteur: «“so felly þou spekez”» (2302). C'est la première fois dans la narration que Gawain ne joue plus son rôle de champion du langage efficace et qu'il sort de ses gonds, demandant le silence – ce que le chevalier s'empresse de souligner. Ce dernier reprend pour la troisième fois sa posture et fronce et les lèvres et les sourcils: «frounzez bope lyppe and browe» (2306). Le texte décrit les signes orofaciaux de l'intention d'asséner un coup mortel – signes associés au mouvement global du corps. Pourtant, à ce stade, le narrataire ne sait plus à quoi s'en tenir: son anticipation perceptive et motrice, tout comme celle de Gawain, a été mise en suspens deux fois déjà. Finalement, le chevalier frappe et entaille le cou nu de Gawain; mais il ne le tranche pas. Gawain saute immédiatement sur ses pieds et se met en garde. Il n'avait jamais été aussi heureux depuis sa naissance (2320-2321). Il place son bouclier sur son épaule, brandit son épée et exulte d'avoir rempli sa mission sans en être mort. Or, au lieu d'un adversaire prêt à combattre, il trouve le Chevalier vert tranquillement appuyé sur sa hache: «on his ax rested» (2331).

Alors seulement Gawain apprend que le rôle qu'il jouait n'était pas celui qu'il croyait. Le Chevalier vert s'avère être son hôte qui, avec l'aide de sa femme, l'a testé («to asay þe», 2362) et l'a trouvé en gros plutôt bon, bien qu'un petit peu (*a little*) défaillant du côté de la loyauté: «Bot here yow lakked a lyttle, sir, and lewté yow wonted» (2366). En effet, il n'a pas révélé le don de la ceinture dans le jeu d'échange de gains. Les trois «myntez» font écho aux trois échanges de gains. Ayant loyalement donné les baisers reçus les deux premiers soirs, le chevalier ne l'a pas touché de sa hache lors des deux premiers coups. Par contre, la ceinture dissimulée lui valut son encoche («snyrt», 2312) sur la nuque la troisième fois. L'hôte fait référence ensuite à ce troisième coup avec le terme *tappe*, emprunté au français: «And þerfor þat tappe ta þe» (2357) [C'est pour cette raison que tu as pris cette tape]. Alors qu'il était en droit de se considérer comme remarquable dans sa pratique d'une courtoisie et d'une chevalerie de haut vol, s'étant sorti brillamment d'une situation intriquée, Gawain apprend qu'il a été en réalité le protagoniste principal d'une partie dont il ignorait les règles et les enjeux. Il croyait jouer son jeu de prédilection et il apprend au moment le plus intense de sa vie qu'il jouait en fait un autre rôle dans une pièce dont il ignorait tout.



## Sa réaction est à la hauteur de sa chute :

Þat oper stif mon in study stod a gret whyle,  
 So agreued for greme he gryed withinne;  
 Alle þe blode of his brest blende in his face,  
 Þat al he schrank for schome þat þe schalk talked. (2369-2372)

[L'autre (Gawain), raide, se tint absorbé un long moment; il souffrait avec tant d'intensité qu'il frissonnait intérieurement; tout le sang de son torse monta dans son visage, si bien qu'il rétrécit de honte pour ce que (le Chevalier vert) avait dit.]

Suit une longue et véhémement déclaration de la part de Gawain, qui a fait couler beaucoup d'encre et rire aux éclats le Chevalier vert. Car, comme le soulignent Derek Pearsall et Jane Gilbert, elle ne correspond à rien<sup>332</sup>. Gawain s'accuse avec ardeur des vices de couardise et d'envie, lesquels sont en complète contradiction avec son refus des cadeaux de prix offerts par la dame et son courage devant la hache. Pendant l'épreuve, bien qu'il porte la ceinture verte, il ne croit pas pouvoir survivre à sa décapitation imminente («hoped of no rescowe», 2308), et il offre pourtant sa nuque à la mort<sup>333</sup>. Malgré cela, il se voit maintenant comme l'incarnation vivante de la couardise, mais aussi de la fausseté et de la déloyauté, alors qu'il a passé son temps à se soucier de sa fiabilité, de sa *trawthe*. Puis, à cause du rôle joué par la femme du Chevalier vert, il accuse avec grossièreté et emportement toutes les femmes de causer la perte de grands hommes, tels Adam et Salomon. Elles ont piégé les plus grands, sa propre bourde devrait donc être excusée: «Me þink me burde be excused» (2428). Le hiatus qu'il y a entre le registre de son discours et son affaire de ceinture cachée opère comme une déflation majeure, aggravée encore par une soudaine misogynie qui contraste cruellement avec sa courtoisie exemplaire.

Finalement, il refuse de retourner chez son hôte, mais accepte de garder la ceinture verte en signe de sa transgression: «in syngne of my surfet» (2433). Ainsi, elle lui rappellera constamment «la fausseté et les semblants de la chair perverse, si prompte à induire et enseigner la salissure»: «Þe faut and þe fayntyse of þe flesche crabbed, / How tender hit is to entyse teches of fylþe» (2435-2436). Ce type de discours conviendrait si Gawain avait succombé aux charmes de la dame. Or ce n'est précisément pas le cas. Il est possible que l'allusion renvoie à son désir de survivre à l'épreuve. Mais, comme l'écrit Pearsall, un chevalier n'est pas censé «gaspiller sa vie, et la ceinture verte offrait une alternative apparemment honorable à une mort certaine<sup>334</sup>». À cela s'ajoute qu'il a été trompé à bien des égards. Le chevalier, qui révèle enfin son nom, Bertilak de Hautdesert, lui apprend que l'instigatrice de ce jeu est Morgane la fée, sa tante, la demi-sœur d'Arthur, soit une dame âgée et non identifiée, qui était assise à la

332 Pearsall 1997, p. 351-362; Gilbert 1997, p. 53-69.

333 Il est à noter, comme le fait C. D. Benson 1992, p. 36, que Gawain ne fait pas de prière ni ne confie son âme à Dieu au moment de mourir, ce qui confirme la faible religiosité de ce récit.

334 Pearsall 1997, p. 356.

place d'honneur au château de Bertilak<sup>335</sup>. Son but était de tuer d'effroi Guenièvre et de mettre à l'épreuve la *surquidré* de la Table Ronde (2457). La *surquidré* est l'orgueil, une estime excessive de son mérite. Tout dans cet épisode final semble décalé : les excuses misogynes et les auto-accusations exagérées de Gawain sont inadéquates ; et certains éléments inédits, apparemment déterminants de la diégèse, restent en suspens, telles les motivations de Morgane et la tentative de meurtre de Guenièvre, dont rien de plus n'est révélé.

Enfin, Gawain revient à Camelot la ceinture verte en bandoulière pour signifier sa grande faillite. Il continue à souffrir amèrement d'un sentiment aigu de honte, alors que sa blessure au cou a déjà cicatrisé. Il promet de toujours porter l'insigne de sa déloyauté, *the token of untrawthe* par le lequel « il a été pris » : « þe token of vntrawþe þat I am tan inne » (2509). Gawain a été pris au lacet et exhibe son piège. Et Arthur de décider, en riant, d'adopter le même insigne et de faire de ce piège l'emblème de la Table Ronde :

þe kyng comfortez þe knyzt, and alle þe court als  
 Lazen loude þerat and luflyly acorden  
 þat lordes and ledes þat longed to þe Table,  
 Vche burne of þe broþerhede, a bauderyk schulde haue,  
 A bende abelef hym aboute, of a bryzt grene,  
 And þat, for sake of þat segge, in swete to were. (2513-2518)

[Le roi réconforta le chevalier, et toute la cour aussi, et ils rirent haut et fort de cela et se mirent d'accord aimablement pour que les seigneurs et nobles qui appartenaient à la Table, tout homme de la confraternité, portassent une telle bande en travers du torse, d'un vert brillant, et qu'ils la portassent en costume, pour cet homme, Gawain.]

Le but de Morgane la fée était de rabattre l'orgueil des chevaliers d'Arthur, mais ces derniers, à l'exception de Gawain, n'ont pas l'air de s'en soucier : tout heureux de retrouver leur compagnon, ils décident en riant de porter le même bandeau que lui, en son honneur, pour le renom de la Table Ronde : « For þat watz acorded þe renoun of þe Round Table / And he honoured þat hit had » (2519-2520). On peut donc douter de ce que la *surquidré* de la Table Ronde, fière de son nouvel emblème, ait laissé place à l'humilité. La cohésion de l'élite s'en trouve plutôt renforcée.

L'insigne de la Table Ronde, un nœud gage de non-fiabilité, renvoie ainsi à un événement extraordinairement ambivalent, qui est investi socialement de façon prononcée. La réponse à cette énigme est peut-être à chercher dans le premier vers du récit, qui se trouve répété à la fin du texte : « Siþen þe sege and þe assaut watz sesed at Troye » (1) ; « After þe segge and þe asaute watz sesed at Troye » (2525) [Depuis que le siège et l'assaut avaient cessé à Troie]. Le récit commence par la fin du siège de Troie et le procès de l'homme, le traître, qui avait été l'auteur de la « tricherie, þe trewest on erthe » (4) [la tricherie, la plus vraie sur terre]. Or, ce traître est nommé dans le vers suivant : « Hit watz Ennias » (5), C'était Énée – Énée, fondateur de la nation romaine, dont fut issu Brutus, qui lui-même vint conquérir l'Angleterre, appelée *Bretayn* (14)

335 Sur ce personnage, voir Twomey 2001, p. 103-119 ; Stock 2001, p. 121-148.

d'après son nom. Le père fondateur d'une lignée qui va constituer la légende originelle de la Grande-Bretagne, et qui va aboutir à Arthur, était l'auteur de la plus vraie (« *trewest* ») des tricheries et des trahisons (« *tresoun* », 3). Qu'est-ce à dire ?

Je propose que *Sir Gawain* présente comme événement fondateur une faillite. Cette faillite se joue dans l'échec d'un système de maîtrise sociale, où celui qui incarne l'idéal de maîtrise du système, le champion du système, porteur d'un symbole de perfection, le *pentangle*, est confronté à la dissociation de son identité idéalisée et de sa performance sociale<sup>336</sup>. Or, le lieu le plus expressif de cette dissociation est la réaction kinésique minimale : le tressaillement (*a start*).

D'une part, Gawain est désigné par le terme *segge* 'homme' dans la phrase « for sake of þat segge » (2518), qui explique comment les chevaliers de la Table Ronde décident de porter cet emblème d'un échec en l'honneur de Gawain, de cet *homme*. D'autre part, le mot *seg(g)e* signifie 'siège' dans la première et la dernière phrases du texte pour faire référence au siège de Troie réduite en cendres. *Seg(g)e* est écrit avec un *g* dans la première phrase (*sege*) et avec deux *g* dans la dernière (*segge*). L'homonymie entre *seg(g)e* 'siège' et *segge* 'homme' crée un parallèle qui accentue le hiatus qu'il y a entre l'ampleur de la catastrophe troyenne et l'échec de Gawain, lequel voulait simplement éviter de mourir. Allant dans le même sens, Bertilak rend compte de la performance du héros en disant qu'il a manqué d'un brin de loyauté mais que dans l'ensemble il reste le meilleur : il a fait un sans faute, ou presque : « As perle bi þe quite pese is of prys more » (2364) [Comme la perle comparée au petit pois est de plus haut prix]. Et son écart n'était pas une mauvaise action : elle s'explique du fait, bien compréhensible, qu'il aimait sa vie : « Bot for 3e lufed your lyf » (2368). Ceci, conclut Bertilak, le rend peu blâmable. En somme, la grandeur du rôle joué par Gawain est réduite à néant. Il a failli pour cette raison peu héroïque qu'il est normal : il n'a pas envie de mourir. Même sa transgression est minimisée par le biais d'une comparaison humiliante entre perle et petit pois. Que Gawain soit la perle dans cette affaire ne diminue pas la trivialité de l'image qui juxtapose la perle au légume. D'ailleurs, la perle est aussi petite que le pois – plus précieuse, certes, mais petite quand même : on la tient dans la main. Or, c'est bien là ce que Gawain a fondamentalement subi. Il a été gracieusement maîtrisé, ligoté, dépecé, et tenu en main. Au lieu d'être décapité dans le courage et l'honneur, Gawain perd la face dans le rire et la bonne humeur générale des festivités de fin d'année.

Dans cette perspective, le plus frappant est son effort pour rester immobile. Il a réussi à inhiber ses impulsions motrices de façon parfaite. La narration concentre dans la notion kinésique de *se tenir immobile* (*to stand still*) toute la tension d'une maîtrise accomplie et, pour cette raison même, catastrophique. Semblablement, à la veille de Nouvel An, le narrateur dit de Gawain, « laissons-le couché là immobile » : « Let hym ly3e þere stille » (1994), avant de s'adresser aux narrataires : « And 3e wyl a whyle be styлле / I schal telle yow how þay wro3t » (1996-1997) [Si vous restez immobiles un moment, je vous dirai ce qu'ils ont fait]. La narration et le désir de savoir associé au récit sont les moyens d'immobiliser l'interlocuteur. Cette information résonne

336 Sur la perfection du pentangle, voir Morgan 1997, p. 252-275.

fortement dans ce contexte où l'action kinésique première de Gawain au château et à la Chapelle verte est de se maintenir immobile. Au château, il reste à l'horizontale sous les assauts de la dame ; à la Chapelle verte, il maîtrise ses réflexes musculaires, la nuque exposée devant Bertilak. Dans les deux cas, la narration pousse le narrataire à voir dans le comportement de Gawain les signes de sa valeur – jusqu'à la chute. Les révélations de Bertilak ouvrent alors le rideau au regard consterné de Gawain, mais aussi à celui du narrataire, montrant, en somme, que le langage est l'arme la plus puissante que l'on puisse utiliser contre le corps. Le langage permet d'immobiliser à distance – distance spatiale (Gawain) et temporelle (le narrataire). Les liens sociaux seraient donc faits de cette substance, soit de scénarios qui permettent d'induire ou d'interdire le mouvement des corps à distance grâce au souci d'adéquation de la personne, laquelle *choisit délibérément* de se tenir impeccablement immobile.

Mais tout ne se termine pas là. Gawain, après la révélation de Bertilak, s'accable de toutes les fautes pour dire ceci : « I biknowe yow, knyzt, here styll, / Al fawty is my fare » (2385-2386) [Je le reconnais et vous l'admets, chevalier, ici immobile, mon action est entièrement fautive]. Gawain dit ces mots après avoir été muet et tremblant de honte, raide (*stiff*) et pris dans ses pensées, debout un long temps (*in study stood a great while*). Il vient d'apprendre qu'il a été agi plutôt qu'agent. Une telle atteinte de la face est d'une extrême violence, mettant en péril le sentiment fondamental d'être à l'origine de sa propre action et de ses gestes. Cette information kinésique est notable. Paradoxalement et tragiquement, un geste délibéré peut être parfaitement réussi et, par là même, vider la personne qui le réalise de son pouvoir d'action. Alors qu'il va jusqu'au bout de son désir d'héroïsme, Gawain apprend que son impeccable maîtrise l'a mis en faillite.

Et pourtant, au moment où il prononce la phrase *je suis ici immobile*, Gawain reprend la parole littéralement, mettant à son compte par le langage le nœud central du jeu qu'on lui a fait jouer à son insu. Il renverse la situation au moyen de son arme de prédilection. C'est lui qui maintenant agit en habitant verbalement et corporellement cette posture de défaite et d'immobilité. Il prend possession du discours social contraignant qui lui faisait vouloir cette immobilité, en posant sa faillite comme complète et en disant lui-même et de lui-même qu'il est immobile. Par ce retournement, réalisé grâce à la langue, Gawain réagit avec la puissance qui faisait son renom : il modifie une fois de plus la situation par sa parole. Son discours le replace comme sujet agissant : « *je me tiens immobile* » ; et il restaure sa face ainsi que la dimension de grandeur dont Bertilak avait privé son action. Il fait de celle-ci une catastrophe comparable à la Chute d'Adam et Ève, une erreur totale, gravissime, marquante à vie – certainement pas comparable à un petit pois ! Enfin, il se projette discursivement comme portant la marque de sa faillite mais galopant néanmoins dans la renommée : la ceinture, dit-il, lui rappellera constamment sa fausseté « “When I ride in renoun” » (2434) [Tandis que je chevaucherai dans la renommée]. Gawain remonte en selle.

Il se rend comparable à Ênée, survivant d'une catastrophe légendaire, héros fondateur qui commit un acte de déloyauté *le plus vrai* sur terre – *trewest*, soit une trahison la plus en adéquation avec le principe de *trowth*. Ce nouvel oxymore, qui inaugure

le récit, synthétise parfaitement la narration à suivre, d'un enchevêtrement et d'une rupture dans un réseau de ligatures sociales et identitaires. Le héros, champion de courtoisie, est capable d'agir discursivement et de maîtriser les ruses les plus fines du comportement social, *sleights of thewes*. Après sa blessure sociale, Gawain rebondit en se faisant discursivement l'auteur de son propre siège de Troie. En s'accusant de toute la fausseté du monde alors qu'il a été piégé, Gawain clame que son cheval de Troie, c'est lui. Il fait de sa faute sa nouvelle identité, et de son humiliation il fait son histoire. Dans *The Rape of Lucrece*, Shakespeare fait dire à Lucrece pleurant devant la représentation du sac de Troie : « so my Troy did perish » (1547) [ma Troie périt de cette même manière]. La légende de Troie, dans les deux cas, est investie pour reformuler une catastrophe personnelle. Le siège (*segge*) de Troie devient un homme (*segge*) assiégé, qui s'approprie le moyen de sa chute pour en faire l'emblème de son identité.

Le geste de se nouer la ceinture sous le bras en la transformant en signe identitaire associe le corporel et le langage. C'est un geste expressif dont la réalisation fabrique un symbole. Le symbole n'est plus signe de perfection, comme il en était du *pentangle*. C'est une marque de fabrication. Quand il est dit que Gawain porte le pentangle « As tulk of tale most trwe » (638) [En tant qu'homme à la parole très vraie], il est possible d'entendre l'annonce de son exploit ambigu, comme il saura par sa parole efficace faire de sa faillite l'expression de sa vérité sociale et l'occasion d'un geste d'alliance. John Plummer écrit que « la fabrication sociale à Troie, Rome, ou Camelot dépend pour son intégrité de la capacité humaine à produire des actions symboliques complexes, centrées sur le langage<sup>337</sup> ». Gawain obtient le titre identitaire de héros incontestable et incontesté dans ce récit, non pas de ce qu'il dit toujours la vérité, décapite un géant vert et séduit une belle dame sans merci, mais pour cette raison qu'il est capable, par la parole et le geste, de transformer sa gaffe en légende.

Le nœud renvoie à la ceinture, signe de son échec : « Loken vnder his lyfte arme, þe lace, with a knot » (2486) [Noué (*loken*) sous son bras gauche, le lacet, avec un nœud (*with a knot*)]. Mais *loken* est également employé, nous l'avons vu, pour désigner la facture de *Sir Gawain* et ses lettres entrelées (*loken*). L'action symbolique de nouer et entrelacer est reprise et rejouée par les mots de la narration, « dans le meilleur livre de romance » : « in þe best boke of romaunce » (2521). La fabrication est pour Adam Kendon la marque de l'humain, de l'*homo faber* : l'espèce humaine est l'espèce fabricante. Kendon conclut son livre *Gesture* avec cette idée que « le déploiement intimement réciproque de la parole et du geste » dans l'acte de communication confirme cette vue que le langage, tout comme le geste, « est enraciné dans cette activité fabricante<sup>338</sup> ». Le langage a partie liée avec le geste. Le langage ne s'explique pas comme un système de symboles abstraits qui suivrait des règles autonomes vis-à-vis de l'action pratique. Au contraire, le langage fait partie de ce « système d'action » par lequel l'environnement est « manipulé, modifié, organisé et créé<sup>339</sup> ». Et le continuum de la

337 Plummer 1991, p. 200.

338 Kendon 2004, p. 360.

339 Kendon 2004, p. 361.

parole et du geste est l'arène dans laquelle les faces et les identités sociales se négocient – avec férocité et humour.

En *fabriquant* un symbole – un autre nœud – et la nouvelle version de son histoire héroïque, Gawain sauve sa face et *se dit* destiné à chevaucher dans la renommée. Le geste de nouer pallie la déliaison sous-jacente dont Gawain a été l'objet, et la parole, reprise, garantit l'impact de cette histoire solide et forte, « In stori stif and strong », avec des petites lettres entrelées, « With lel letteres loken » (34-35). Le langage aurait donc cette fonction cruciale de produire des narrations qui structurent la forme des transactions sociales, avec la puissance d'armes offensives – elles immobilisent à distance –, mais aussi défensives – elles permettent de se redonner une face en entrelisant les mots de manière à modifier la perception de la situation et donc la situation relationnelle elle-même. Or, le sens plus large – pour reprendre les termes de Merleau-Ponty<sup>340</sup> – sur lequel se dessine cette arène interactionnelle est celui du corps kinésique, ce corps qui sursaute, se crispe, s'immobilise, puis *reprend* la parole afin de renommer les termes de sa valeur. « On ne peut dire de la parole ni qu'elle est une "opération de l'intelligence" ni qu'elle est un "phénomène moteur" : elle est tout entière motricité et tout entière intelligence<sup>341</sup> ».

Judith Butler décrit l'acte de parole comme une vocalisation, requérant le larynx, les poumons, les lèvres et la bouche<sup>342</sup>. Les paroles prononcées traversent le corps et constituent une assertion résonante et stylisée de sa présence<sup>343</sup>. L'échange en présence est le lieu de quelque chose d'imprévisible, ce quelque chose échappant continuellement à la maîtrise de l'intention<sup>344</sup>. Butler écrit que nous montrons toujours quelque chose de plus ou de différent de ce que nous voulons, croyons, entendons signifier, et que nous livrons cette part inconnue de nous-mêmes à l'autre, qui nous la renvoie d'une manière qu'il est impossible d'anticiper à l'avance. Par là, « le soi dans sa priorité n'est pas découvert en un tel moment, mais il s'élabore, il est en processus d'élaboration, à travers l'acte de parole, d'une manière nouvelle, dans le cours de la conversation<sup>345</sup> ».

Dans ces scènes de parole, les deux interlocuteurs trouvent que ce qu'ils disent est dans une certaine mesure au-delà de leur contrôle mais pas pour autant hors contrôle. Si dire est une forme d'agir, et qu'une partie de ce qui se fait est le soi, alors la conversation est un mode de faire quelque chose ensemble et de devenir autrement; quelque chose sera accompli dans le cours de cet échange, mais personne ne saura quoi ou qui est en train d'être réalisé jusqu'à ce que ce soit fait<sup>346</sup>.

340 Merleau-Ponty 1945, p. 176.

341 Merleau-Ponty 1945, p. 227.

342 Butler 2004, p. 172.

343 Butler 2004, p. 172.

344 Butler 2004, p. 173.

345 Butler 2004, p. 173.

346 Butler 2004, p. 173: « In these scenes of speech, both interlocutors find that what they say is to some extent beyond their control but not, for that reason, out of control. If saying is a form of doing, and part of what is getting done is the self, then conversation is a mode of doing something together and becoming otherwise; something will be accomplished in the course of this exchange, but no one will know what or who is being made until it is done. »

## CONCLUSION

[...] Et ainsi le récit acquiert une amplitude que l'information ne possède pas.  
Walter Benjamin<sup>347</sup>

Le style des gestes manifeste l'ampleur de l'expressif dans l'humain et le caractère fondamentalement imprévisible de ses manifestations. Ce que l'art apporte à la science est ce qui de l'humain échappe à la possession, à savoir le visage selon Lévinas. L'expressif est absolument signifiant pour cette raison qu'il élude la prise. La perception de cette dimension de l'humain implique en soi une dynamique, en situation réelle comme dans la réception d'une œuvre d'art. Dans l'œuvre littéraire, les simulations perceptives permettent cette dynamisation constante de la réception, par laquelle les inférences kinesthésiques et kinésiques induites par le texte se perçoivent aussi précisément que possible sans pour autant impliquer leur fixation. Ainsi s'agit-il de développer une acuité qui permette de comprendre la poignée de mains dans *Ulysses*, la persistance du visage de Jonas, la parole de Lucrèce, et le tressaillement de Gawain. C'est le type d'acuité que l'on active pour entendre le plus distinctement possible les harmonies particulières d'une œuvre musicale. Il n'est pas question de surajouter d'autres harmonies à celles que l'on entend, mais d'écouter celles de l'œuvre dans toute la force de leur particularité. De même qu'il est possible d'affiner son oreille, la sensibilité kinesthésique peut se développer pour aiguïser l'intelligence kinésique.

Les nouvelles conceptualisations neuroscientifiques et physiologiques, la recherche sur les émotions en psychologie expérimentale, les codifications sémiotiques, les symbolismes métaphoriques et allégoriques, les typologies historiques et culturelles, et les explications sociologiques et anthropologiques de paradigmes comportementaux,

---

347 Benjamin 1968, p. 89.

tous ces angles d'approche sont nécessaires à l'étude du geste. Cependant, le style des gestes relève d'autre chose encore. Le flux des événements interpersonnels est l'espace aléatoire dans lequel l'interaction kinésique se joue, du tressaillement imperceptible aux rituels de civilité les mieux huilés. La narration des événements kinésiques en littérature met en relief la complexité des possibilités expressives et créatrices du geste.

Cette potentialité s'exprime dans le récit littéraire parce que la fiction littéraire n'est pas un miroir révélant les traits de l'humain. L'œuvre est l'occasion d'un jeu (*interplay*), selon Wolfgang Iser. Ce jeu *active* la perception de possibilités inédites, comme les fictions littéraires, par principe, transgressent les données du réel et les systèmes discursifs, sociaux et culturels auxquelles elles font référence<sup>348</sup>. Elles les transgressent en ceci qu'elles ne les expliquent pas mais les démantèlent pour créer des configurations imprévisibles parce que fictionnelles. Elles signalent ainsi continuellement le caractère illimité de ces possibilités<sup>349</sup>. Pour Paul Ricœur, « [l]e choc du possible, qui n'est pas moindre que le choc du réel, est amplifié par le jeu interne, dans les œuvres elles-mêmes, entre les paradigmes reçus et la production d'écarts par la déviance des œuvres singulières. Ainsi la littérature narrative, parmi toutes les œuvres poétiques, modélise l'effectivité praxique aussi bien par ses écarts que par ses paradigmes<sup>350</sup> ». L'acte fictionnel (*the fictionalizing act*) est en ce sens un fait anthropologique, selon Iser, non pas pour ce qu'il décrirait un état de culture, mais en ce qu'il est un processus par lequel l'humain empêche les définitions, que l'humain se donne de lui-même, de limiter son imprévisibilité<sup>351</sup>. Giorgio Agamben écrit: « Il y a en effet quelque chose que les humains sont et doivent être, mais ce quelque chose n'est pas une essence ni à proprement parler une chose: *C'est le simple fait de sa propre existence comme possibilité ou potentialité*<sup>352</sup> ». L'imprévisibilité kinésique de la corporéité est l'un des champs offert à cette potentialité. Cette imprévisibilité s'exprime de manière particulièrement forte dans les œuvres d'art, que l'œuvre soit une narration littéraire, une sculpture, un chant, une chorégraphie ou un film. Toute œuvre est un acte de fiction au sens où l'entend Iser.

Chaque œuvre réinvente à sa manière les paramètres et paradigmes multiples (perceptifs et cognitifs, socioculturels, anthropologiques et historiques) qui s'associent à l'événement de sa création. Or, certains artistes mettent en lumière le paramètre du kinésique comme un élément majeur de leur perception, offrant ainsi au destinataire de l'œuvre une perspective par laquelle affiner sa propre acuité perceptive. Marcel Proust est l'un des plus grands écrivains qui a mis en art la perception du kinésique. Son extrême précision a souvent pour point focal ce paramètre particulier<sup>353</sup>. J'ai commencé avec lui dans l'introduction, pour souligner, à travers seulement quatre de ses

348 Iser 2000, p. 172.

349 Iser 2000, p. 176-177.

350 Ricœur 1983, p. 150.

351 Iser 1993.

352 Agamben 1993, xi, p. 43 (les italiques sont dans le texte original).

353 Proust a des pages remarquables sur la force et la subtilité de la communication kinésique. Je pense, entre autres, à la perception par M. de Norpois d'un geste de Marcel, que ce dernier pensait imperceptible: « J'en ébauchai presque le geste que je me crus seul à avoir remarqué. Il est difficile en effet à chacun de nous de



sourires, le potentiel expressif du kinésique. L'expression *kinésique* n'est pas mesurable selon des lois de physique *kinétique*<sup>354</sup>. Alors que les paramètres kinétiques d'un corps humain peuvent évidemment être quantifiés, l'expression kinésique, par contre, ne se mesure pas en centimètres ou autres unités plus sophistiquées. L'expression kinésique est plutôt à saisir par des actes perceptifs et cognitifs dynamiques qui exploitent sciemment, avec précision et exigence, un type de savoir ancré dans le corporel. Ce type de savoir relève d'un domaine épistémologique d'autant plus complexe qu'il n'autorise à aucun moment la dissociation du mental et du corporel, de la personne et de l'autre. Mon but dans ce livre a été de mettre en évidence l'intérêt de ce domaine de savoir à la fois très particulier et omniprésent, et de proposer certains modes d'analyse possibles permettant d'en rendre compte.

#### JACQUES TATI, GÉNIE KINÉSIQUE

J'aimerais clore avec Jacques Tati (1907-1982), un génie kinésique comme il y en a peu. Ses films ont tous le kinésique pour point de focalisation principal. Le reste sert à mettre en contexte le kinésique dans des narrations épurées à l'extrême. Aux antipodes des films d'action, des films à discours, ou des films psychologiques, les œuvres de Tati dégagent notre perception de la multitude de stimuli qui habituellement brouillent la réception du kinésique. Ce que Tati *montre* dans ses films, c'est le kinésique. « [S]on cinéma est, comme il le disait, "une école du regard"<sup>355</sup> », où le regard est porté à percevoir les nuances fines d'un geste réciproque qui exprime un contact interpersonnel dans l'instant. Pour ce faire, l'intrigue est minimaliste et les dialogues sont souvent pris dans la trame des sons orchestrés avec précision, non pour ce qu'ils disent mais pour la manière qu'ils ont de diriger l'attention du spectateur. « Tati a inventé le son moderne au cinéma<sup>356</sup>. » Le dialogue est chez Tati un bruit parmi d'autres<sup>357</sup> : « Les dialogues ne sont point incompréhensibles mais insignifiants et leurs insignifiance est révélée par leur précision même. Tati y parvient surtout en déformant les rapports d'intensité entre les plans sonores<sup>358</sup>. »

Dans l'aéroport de *Playtime* (1967), par exemple, le son oriente l'attention du spectateur sur l'étiquette virevoltante de la valise d'un petit homme d'importance qui traverse les couloirs entouré de journalistes et de photographes<sup>359</sup>. Le spectateur est incité

---

calculer exactement à quelle échelle ses paroles ou ses mouvements apparaissent à autrui. » Or, c'est de ce geste pratiquement inexistant que Norpois se souvient et dont il parle dans un salon après plusieurs années, à la stupéfaction du narrateur qui l'apprend. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, 1987, p. 48-49.

354 Sur la distinction entre *kinétique* et *kinésique*, voir la note 91 de l'introduction.

355 Goudet 2002, p. 23.

356 Daney 1998, p. 195.

357 Goudet 2002, p. 25.

358 Bazin 1994, p. 46.

359 Duras 1996, p. 54, écrit de Tati : « Je l'adore absolument. Je crois que c'est peut-être le plus grand cinéaste du monde. *Playtime* c'est gigantesque, le plus grand film qui ait jamais été tourné sur les temps modernes. C'est dans l'espace *À la Recherche du temps perdu*. »

à trouver à quoi correspond le bruit qui progressivement domine dans la bande son, pour finalement localiser l'étiquette en mouvement. Dès l'instant que cette correspondance entre mouvement et son est perçue, la scène est irrésistible d'humour. Ou plutôt, son humour peut au contraire être parfaitement manqué, tant l'art de Tati est fait de participation active. Le plaisir et le rire du spectateur signalent alors que l'intelligence kinésique de l'artiste a su rencontrer l'intelligence kinésique de son destinataire. Pour Stéphane Goudet, « Tati exige de son spectateur une attention permanente qui *conditionne* l'apparition même du comique. Le spectateur passif, d'une part, rirait fort peu, d'autre part, ne verrait souvent pas l'intérêt du récit qui, par petites touches, construit un monde qui gagne de scène en scène en hospitalité et en personnalité<sup>360</sup> ».

Tati va remarquablement loin dans la mise en évidence du kinésique, dans un mélange de poésie du quotidien et de théorie du mouvement expressif. Son collaborateur artistique, Jacques Lagrange, a souligné la difficulté que représentait pour un acteur – Tati y compris – de jouer Hulot : « Pour jouer Hulot, il fallait... un sens de l'abstrait<sup>361</sup> », à savoir la capacité d'abstraire la richesse expressive d'un mouvement du reste des stimuli perceptifs ambiants, afin de mettre cette subtilité en lumière par son jeu d'acteur. La scène de la guimauve dans *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) est à cet égard remarquable. Un jeune garçon observe Hulot regarder un grand morceau de guimauve suspendue. Si le poétique libère le réel de la banalisation en réactivant son potentiel sémantique, cette scène est certainement poétique, tant l'étrangeté frappe cet objet familier de gourmandise enfantine. De surcroît, la scène va jusqu'à devenir une théorie du suspense au moyen de l'une des substances les plus indécentement amorphe du règne alimentaire.

Le suspense est souvent fondé sur la perception par le spectateur d'une tension chez certains personnages conscients d'un danger. L'anticipation du risque par le spectateur fait écho à l'anticipation d'un personnage qui manifeste son appréhension par des expressions faciales, des positions et des gestes. Or, l'objet du suspense est ici une matière littéralement et concrètement suspendue à un crochet, dont la vue captive l'attention d'un Hulot kinésiquement suspendu à l'effet de la pesanteur sur elle. La chorégraphie si subtile de Hulot, en réaction au mouvement de la guimauve – remontée par le vendeur, puis rattrapée par l'attraction terrestre, retombant à nouveau dans sa molle et inexorable chute –, exprime l'anticipation motrice par simulation kinesthésique d'une catastrophe kinétique – certes, de portée très locale. Sous cette forme d'épuration, il nous est donné de percevoir l'impact d'un acte perceptif sur la kinésie, comme cette scène montre l'événement d'une perception et la réaction kinésique qu'elle induit chez Hulot, lui-même regardé par l'enfant et le spectateur – réaction provoquée par un objet pourtant banal et sucré, devenu doucement hitchcockien

360 Goudet 2002, p. 12-13. Les italiques sont dans le texte original. Voir aussi p. 28 : Tati cherche à « créer une œuvre ouverte, fondée sur la liberté du spectateur, son intelligence et sa sensibilité, sans jamais asséner aucun gag » ; et p. 29 : « Tati attend de chaque spectateur le même sens de l'observation et la même imagination que ceux qui président à la création de ses projets. Où l'exigence se révèle une forme suprême de générosité. »

361 Lagrange, p. 39, cité par Goudet 2002, p. 49.

grâce au travail de l'artiste. L'efficacité comique et poétique de ce décalage est considérable et peut avoir, à son tour, un impact sur la kinésie du spectateur, ne serait-ce que par les remous concentriques d'un sourire de reconnaissance anticipé face au drame kinétique de la guimauve et à son impact kinésique sur Hulot. La guimauve de Tati est l'équivalent burlesque des oiseaux de Hitchcock. D'ailleurs, plus tard dans *Les Vacances*, Hulot repasse devant la guimauve et faillit glisser et tomber à la vue de cette substance, s'éloignant ensuite comme un spectateur de *The Birds* à la vue d'un corbeau.

Ainsi, Tati conduit la tradition du film burlesque vers une théorie et une mise en art originales du kinésique<sup>362</sup>. D'où la question-réponse de Serge Daney, pour qui Tati était « [l]e plus grand<sup>363</sup> » : « Qui est capable aujourd'hui de prélever, de mimer les gestes les plus quotidiens (un garçon de café servant une consommation, un flic faisant circuler) et en même temps d'intégrer ces gestes dans une construction aussi abstraite qu'une toile de Mondrian ? Tati évidemment, le dernier mime-théoricien<sup>364</sup>. » Pour Jacques Kermabon, « le travail de Tati est peut-être avant tout de rétention, de stylisation, de tension vers l'épure<sup>365</sup> ». Il en ressort un style kinésique extrêmement particulier, qui s'articule systématiquement et explicitement à l'autre, à travers *l'égard* exprimé par Hulot envers cet autre. Cet aspect a parfois été réduit aux idées simplificatrices de timidité et de maladresse. Mais, de manière plus précise, l'observation ciblée du style kinésique de Hulot révèle que le décalage perpétuel généré par la présence mobile de celui-ci déstabilise immédiatement l'illusion de permanence et de validité offerte par les cadres sémiotiques cautionnés par les autres protagonistes, tels les vacanciers dans *Les Vacances de Monsieur Hulot* vis-à-vis du conformisme bourgeois, tel le couple Arpel dans *Mon Oncle* (1958) vis-à-vis du confort moderne, ou tels encore les consommateurs dans *Playtime* vis-à-vis du progrès urbain. Cette remobilisation par la kinésie irréprensible de Hulot affranchit certains personnages des cadres sociaux auxquels ils adhèrent et permet certaines rencontres : celle de Arpel et de son fils dans *Mon oncle* ; celle de Hulot avec la vieille dame anglaise, le garçon, et Martine dans *Les Vacances*.

Olivier Mongin et David Bellos réduisent la rencontre entre Hulot et Martine à ceci : « Dans *Les Vacances*, la jeune fille [Martine] séduit Hulot qui ne parvient pas à ses fins<sup>366</sup> » ; et, parlant d'une séquence supprimée, Bellos écrit : « On ne peut qu'imaginer que la séquence avait pour but de conclure une "aventure" qui n'a jamais vraiment

362 Pour Deleuze 1985, p. 90, Tati inventait un nouvel âge du burlesque. D'après Bazin 1994, p. 43, « [l]'importance des *Vacances de M. Hulot* ne saurait être surestimée. Il s'agit non seulement de l'œuvre comique la plus importante du cinéma mondial depuis les Marx Brothers et W.C. Fields, mais d'un événement dans l'histoire du cinéma parlant ». Dondey 2002, p. 171, rapporte que Buster Keaton avait été enthousiasmé par *Les Vacances*, « notamment pour le travail sur la bande-son ». « Quand ils [Keaton et Tati] se rencontrèrent, tous deux évoqueront le projet d'une sonorisation par Tati des films de Keaton – c'est là dans les jeux de jambes, explique le metteur en scène français, que se situent tous les dialogues du comique américain. » À propos de l'originalité de Tati, voir Dondey 2002, p. 174-177.

363 Daney 1998, p. 194.

364 Daney 1996, p. 133.

365 Kermabon 1988, p. 24.

366 Mongin 2002, p. 181

commencé<sup>367</sup> ». Mongin et Bellos paraissent chercher un type d'événement qui, par principe, est absent des films de Tati puisqu'il cacherait à la vue le propos de l'œuvre, à savoir la reconnaissance de l'autre, la perception de l'expressif en lui ou en elle. Or, il ne fait aucun doute que Hulot et Martine se perçoivent dans la finesse de leur expressivité – le film le souligne à plusieurs reprises par les marques de leur attention réciproque. De même, la rencontre de Hulot et de Barbara dans *Playtime* conduit à ce superbe moment de contact, où Barbara s'appuie sur l'épaule de Hulot pour réajuster sa chaussure et Hulot tourne la tête vers elle. Ce contact ne s'entend que dans le cadre du film entier, où les deux protagonistes errent et se croisent longtemps, d'abord à distance puis de près mais dans le champ d'une caméra lointaine, avant cet échange kinésique vers lequel le film a conduit et après lequel il peut se clore.

Semblablement, le contact entre Hulot et Martine a bien lieu dans *Les Vacances*, entre autres lors du bal masqué, quand le dos nu de sa cavalière pousse Hulot à ne poser qu'un doigt sur la bretelle qui retient la robe au niveau de la nuque de Martine. Cette pudeur hilarante, mais jamais ridicule, n'empêche pas le couple de danser, d'être en contact ne serait-ce que par un doigt sur un centimètre carré de nuque. Car c'est ainsi que la nature de leur rencontre s'exprime : par l'égard et l'humour. Les mouvements de danse à la fois respectueux et euphoriques de Hulot trouvent en réponse le visage de Martine qui, en un tour de valse, enlève son masque et regarde le visage de Hulot. Mais ce face à face littéral n'est pas la condition du face à face selon Lévinas, qui se dit dans *Playtime* sans que Hulot et Barbara n'aient à se regarder dans le blanc des yeux. Tati a su dire kinésiquement le face à face selon Lévinas, en évitant aussi bien le piège de l'idéalisation romantique grâce à son humour, que l'illusion d'une possession possible, telle qu'elle est exprimée par Mongin dans l'idée que « Hulot ne parvient pas à ses fins ». Il n'y a aucunes fins auxquelles parvenir. Ce qui s'exprime par Hulot relève d'un autre registre.

Dans le même ordre d'idées, l'impact de Hulot sur la famille Arpel dans *Mon Oncle* est synthétisé par sa manière de donner la main à son neveu Gérard, en lançant son bras en arrière sans se retourner, toute paume ouverte, pour permettre à l'enfant de la saisir. Le geste n'est pas de prise mais d'ouverture, conduisant à la rencontre des mains, dont Hulot alors prend acte par un mouvement à la fois ferme et presque imperceptible du bras, signalant d'une manière plus forte que n'importe quel discours que la présence de l'autre est reconnue. Et tout cela de dos. Comme chez Joyce la poignée de mains entre Bloom et Stephen acquiert une portée considérable, qui ne s'entend que dans le style kinésique propre à *Ulysses*, le geste de la main de Hulot vers Gérard prend son sens du style kinésique de l'art de Tati. Or, la sémantisation particulière de ce geste, en apparence si banal, doit être perçue dans *Mon Oncle* pour que la poignée finale entre Arpel et son fils soit compréhensible. En effet, c'est par la main de Gérard qui se glisse subrepticement dans celle de son père, moins rigide l'espace d'un instant, que celui-ci pour la première fois regarde son fils, prononce son nom et lui sourit, s'exclamant « Allons-y ! » avec une joie qu'il n'avait pas manifestée jusqu'ici.

367 Bellos 2002, p. 215.

Pour la première fois également, il n'obéit pas aux flèches de circulation peintes sur la route. Ainsi, la même tendresse touche aussi bien – ce qui n'empêche pas les nuances – Martine, la vieille dame anglaise, l'enfant et même l'industriel Arpel.

Cet élan touche au paroxysme, bien qu'avec une pudeur extrême, dans la scène du petit qui, dans *Les Vacances*, monte des marches trop hautes en tenant deux cornets de glace mal assurés. Car, au moment de presser la poignée d'une grande porte, et alors que l'une des glaces se retrouve la tête en bas, celle-ci ne tombe pas : suprême geste de tendresse offert par le cinéaste qui décide, et le montre, que l'enfant n'a pas à souffrir (même de façon triviale) et peut accomplir un exploit à sa mesure. Or, ce geste de la part du cinéaste s'entend à condition, premièrement, que nous soyons en phase avec le style kinésique de l'œuvre et le registre de son expressivité et, deuxièmement, que nous soyons conscients de notre anticipation : nous savons que du point de vue *kinétique* la glace a très peu de chances de ne pas tomber. Cette anticipation est orchestrée par l'artiste et elle doit être perçue par le spectateur pour que le sens *kinésique* de cette scène soit à son tour perçu – à savoir que l'art n'est pas soumis à la pesanteur et qu'il peut en jouer pour dire l'humain autrement, ici par le plaisir que ressent le spectateur de ce que l'enfant l'ait emporté sur la gravitation, et de ce qu'il puisse alors tendre une glace à son frère. À travers son art, Tati l'emporte non seulement sur la gravitation mais aussi sur la gravité, même celle de la guerre, qu'il a connue, quand, lors du bal masqué, la voix grave et menaçante d'un ministre à la radio s'entend malgré la musique. Car, au moment où la voix prononce le mot « guerre », Hulot augmente le volume et recouvre cette « guerre » avec une musique et une danse dont la gaieté n'est pas de divertissement mais de victoire sur l'horreur. L'air de rien. Au spectateur d'entendre.

La tendresse tatesque touche qui veut bien la sentir : Hulot n'est pas porteur d'un message moralisateur, ni humaniste d'ailleurs. Serge Daney l'a justement souligné : « Cinéaste non humaniste, Tati est assez logiquement captivé par l'espèce humaine<sup>368</sup> » – et dans l'espèce humaine, par cette capacité à signifier par le mouvement. « Ce qui est pour lui source de comique, c'est que *ça* tienne debout et que *ça* marche, que *ça* puisse marcher. Surprise infinie, spectacle inépuisable. À une dialectique du haut et du bas, de ce qui s'érige et de ce qui s'écroule... , Tati substituerait un autre comique où c'est le fait de se tenir debout qui est drôle et le fait de vaciller (la démarche de Hulot) qui est humain<sup>369</sup>. » Vaciller induit le rire – autre trémolo corporel – et libère le mouvement en élargissant son degré d'amplitude. Hulot incarne et provoque cet effet libérateur de ce que ses propres anticipations motrices sont souvent aléatoires et approximatives. Dans *Les Vacances*, Hulot aide la tante de Martine à monter ses valises chez elle. L'effet de comique de cette scène vient d'une série d'anticipations décalées.

La tante pose une valise à plat en haut des marches. Tati porte une autre valise devant lui et ne voit pas où il pose le pied. Arrivé en haut des marches, il prend la valise couchée pour une marche supplémentaire. Son pied se retrouve ensuite dans le vide, déstabilisant Hulot qui traverse alors toute la maison en diagonale et sort du champ

368 Daney 1996, p. 137.

369 Daney 1996, p. 137.

de la caméra. Un bruit de casse suggère qu'il y a chute. Et Hulot de réapparaître faisant le tour de la maison, courant à tout rompre, pour soudain freiner et ajuster sa démarche devant la tante. En remontant les marches, Hulot fait deux grands pas d'évitement à l'endroit où se trouvait la valise, qui pourtant a été enlevée. Ce mouvement d'évitement, dans son inutilité totale, montre magnifiquement ce en quoi consistent le schéma corporel et sa fonction d'adaptation motrice aux conditions spatiales. Quand bien même cette fonction peut occasionner des réactions adaptatives superflues, la possibilité même du superflu est indissociable du fait que *ça* tienne debout. Si *ça* tient debout, en somme, c'est qu'il est possible de vaciller et donc, également, de valser. Sans danse, à quoi bon le schéma corporel ?

Puis, au schéma corporel s'associe le corps social, quand la tante brandit brusquement sa main à baiser vers un Hulot surpris, dont la tête se projette spontanément en arrière dans un nouveau mouvement d'évitement, avant de comprendre ce geste protocolaire et de baiser la main qui se tend. Ce qui ressort de cette scène de cinq secondes est une distinction entre contact social et rencontre : il n'y a pas de rencontre avec la tante. Il y a un contact social et même physique (le baisemain), mais pas de rencontre. À l'inverse, il y a une rencontre entre Hulot et la vieille dame anglaise, dans une scène où ils n'entrent pas en contact direct. La dame anglaise traverse le salon de l'hôtel, progressivement éloignée par l'inintérêt des vacanciers, sa posture s'affaisant avec tristesse, jusqu'au moment où éclate le jazz que Hulot écoute dans une pièce voisine encore invisible. Toute la kinésie de la dame change aussitôt, laquelle se réintègre alors au groupe. Par la suite, celle-ci s'arrangera pour être constamment à proximité de Hulot. De même, le jeune garçon cherchera souvent Hulot et, en son absence, fera jouer le disque de jazz, comme pour provoquer son retour. La distinction entre contact social et rencontre fait écho au style kinésique global de l'œuvre. Le style kinésique de Hulot dans *Les Vacances* se manifeste par un schéma corporel en constante approximation et adaptation. Or cette dynamique corporelle génère de l'imprévisible de manière irrépensible, offrant les conditions nécessaires au phénomène intersubjectif de la rencontre. Le kinésique va, dans un continuum permanent, du schéma corporel à l'échange affectif en passant par la cognition pour narrer la possibilité que des visages se perçoivent.

Ceci apparaît de façon visuomotrice par une tendance chez Hulot à la diagonale et à une impulsion vers le hors-champ de la caméra<sup>370</sup>. Dans son analyse de ce qu'est un gag, Armand Cauliez parle de décadrage<sup>371</sup>. La diagonale et le décadrage s'appliquent au style kinésique de Hulot non seulement au niveau de ses mouvements, mais aussi dans leur impact tous azimuts. En voici quelques exemples. D'emblée, la posture bien connue de Hulot est une diagonale vers l'avant prolongée par sa pipe, mais aussi vers l'arrière avec ses coudes protubérants et ses mains campées sur ses hanches. En outre, son arrivée à l'hôtel crée de la diagonale chez les estivants : le vent qui s'engouffre dans la salle par la porte qu'il ouvre et laisse ouverte fait pencher le côté d'une

370 Voir Kermabon 1988, p. 22, pour le hors-champ, et Goudet 2002, p. 52, pour la diagonale.

371 Cauliez 1968, p. 51. Sur le gag, voir aussi p. 54.

moustache, fait dévier le filet de thé servi par une dame à chapeau, oblige le serveur à rattraper avec ses pieds et ses jambes très écartées les documents désormais volants d'un homme d'affaire. Dans l'épisode de la valise, Hulot traverse la maison de la tante en diagonale avant de se précipiter hors-champ. Lorsqu'il aide une scout à porter son sac-à-dos trop lourd en haut d'une colline, il boit cul sec le verre qu'on lui offre et se retrouve entraîné par le poids du sac-à-dos hors de la cabane de montagne. Et bientôt, alors qu'il cherche à remonter, il est happé hors-champ dans un mouvement latéral. Le jour du pique-nique, sa voiture doit être remorquée par une dépanneuse. La corde qui lie les deux véhicules se tend soudain au moment où Hulot pose le pied dessus, et le voilà précipité hors-champ dans une diagonale parfaite, pour disparaître momentanément dans la rivière.

Cette force tangentielle est irrépressible. Elle s'exprime *par* Hulot, aussi bien quand celui-ci cherche à *rectifier* la position de tableaux chez la tante de Martine. Tandis qu'il réajuste la position d'une toile, la cravache qu'il tient sous son aisselle fait pencher une autre peinture derrière lui. Puis la scène est une suite ininterrompue de déviations dont Hulot est l'agent. Il en est l'agent sans être dans la maîtrise. Cette puissance de déviation et de décadage agit par lui sans qu'il soit montré comme un agent volontaire : il est souvent lui-même surpris de ce que sa présence génère. En même temps, il n'est pas privé du pouvoir d'agir délibérément. D'où ses nombreuses courses hors-champ, qui le soustraient aux soupçons, justifiés ou non, de l'entourage. Typiquement, il gagne au tennis parce qu'il applique les conseils de la vendeuse de raquette et, là où il devrait ne faire qu'un geste diagonal, il fait systématiquement précéder ses services d'un geste droit et plat vers l'avant. La diagonale quand on attend du droit, et le droit quand il faut du diagonal signalent la possibilité d'une alternative. Le style kinésique de Hulot est tangentiel en ce sens d'une ouverture sur l'imprévisible. Et ce jusque dans la constance de ce qui a priori échappe radicalement au contrôle, à savoir les mouvements du ressac qui ramènent à point nommé, bien que toujours de l'*autre* côté, le pot de peinture sous le pinceau de Hulot assis dans sa barque, à terre, tournant le dos à l'eau.

Pour en finir avec la guimauve, une troisième et dernière intervention de cette friandise montre Hulot rattraper *in extremis* le fameux morceau, soudain abandonné par son vendeur. Mais comme la substance se remet évidemment à couler, il finit par l'étirer et la planter sur la tranche d'une porte ouverte de cabine de plage, formant ainsi une longue diagonale pendante de guimauve à travers l'écran, qui fait barrage au cheval qui le poursuit. Et Hulot de se précipiter hors-champ à grandes enjambées. Hulot, *ça* valse ailleurs, parce que c'est ailleurs que l'autre le rejoint, par exemple dans le terrain vague de *Mon Oncle*, où Gérard peut enfin jouer. Dans *Les Vacances* également, le garçon « rejoint » kinésiquement Hulot quand il observe son service au tennis et l'applique au ping-pong. Suit une partie de ping-pong dans l'hôtel entre Hulot et le garçon, seul adversaire apte à faire face au redoutable Hulot, lequel, dans l'élan d'une partie manifestement de haut vol, surgit régulièrement de la salle de jeu avec de vigoureux entrechats. Enfin, une balle perdue et les déplacements engendrés par Hulot parti à sa recherche finiront en rixe entre les clients de l'hôtel, sans que Hulot, le garçon, la dame anglaise ou Martine n'en soient affectés.

Tout le corps de Hulot prend la tangente, y compris son visage. Une vacancière de l'hôtel salue Hulot, qui joyeusement surpris se regarde dans un miroir et fait partir sa bouche en diagonale. Le serveur se met à le scruter. Hulot entend l'horloge, vérifie l'heure de sa montre et, pris dans un mouvement de mimétisme, le serveur regarde la sienne, renversant ainsi sur un client la boisson qu'il tenait – nouvelle diagonale. L'impact de Hulot génère de la colère – le client est furax – ou de la joie, telle la joie silencieuse d'un vacancier pourtant en apparence éteint, marchant toujours à deux mètres derrière sa femme, quand il aperçoit par la fenêtre Hulot dansant avec Martine. Il en ressort que la kinésie de Hulot doit se lire en regard des visages qui l'entourent, et non isolément. De l'en extraire fausse la lecture de ses mouvements. Pour cette raison, je ne suis pas convaincue que « [l]a marche sur la pointe des pieds qui confère à ses déplacements une dimension chorégraphique signifie à la fois la timidité, la discrétion du personnage et, précisément, le déséquilibre auquel ces traits de caractère l'exposent<sup>372</sup> ». La kinésie de Hulot n'est ni timide, ni discrète, ni déséquilibrée (si *déséquilibré* est entendu négativement). Au contraire, avec égard, pudeur et humour, elle attire l'attention, elle se met en avant, intervient et déclenche des réactions en chaîne chez lui et les autres, dont celle toujours possible que leurs visages s'aperçoivent.

L'analyse du style kinésique des œuvres de Tati nécessite un travail du spectateur sur les modes de sa perception et sur ses propres anticipations motrices et cognitives. Comme pour le tableau de Chardin analysé dans l'introduction et les œuvres littéraires étudiées dans ce livre, le destinataire est responsable de l'attention qu'il investit dans la perception de nuances kinésiques centrales à la compréhension de l'œuvre. L'extrême subtilité des mouvements de Hulot est intraduisible verbalement. Une capture d'écran, dès lors qu'elle immobilise l'image, ne permet pas non plus d'en rendre compte. Mais aussi, le visionnement du film n'exclut pas la possibilité de passer à côté de cette extrême précision par laquelle l'imprévisibilité et l'ampleur expressive de l'humain sont mises en art par Tati. Chaque médium artistique a sa manière propre d'inciter le destinataire à exploiter son intelligence kinésique, qu'il s'agisse d'une peinture, d'un film, d'un texte ou d'une chorégraphie. Cependant, d'une manière commune, l'intelligibilité kinésique de l'œuvre, quel que soit son médium, implique que le destinataire entre dans l'espace narratif créé par l'élaboration formelle de l'artiste, se mette au diapason du style de l'œuvre, et exploite son propre savoir corporel, en particulier kinesthésique. Le destinataire utilise son intelligence kinésique pour faire des hypothèses sensorimotrices, qui, si l'œuvre est forte, ouvrent sur une alternative inédite, tel un cornet retourné dont la boule de glace ne tombe pas. Augustin figure le divin comme une contenance et un contenu qui, même rompus, rassemblent au lieu de se disperser. Tati dit le visage humain selon Lévinas au moyen d'un enfant de trois ans, vu de dos, dont la crème glacée ne subit pas les lois de la pesanteur.

---

372 Goudet 2002, p. 53.



## BIBLIOGRAPHIE

### TEXTES

- Aelredi Rievallensis, *Opera Omnia* 1, Anselme Hoste, Charles H. Talbot (éd.), Turnholt, Brepols, 1971.
- Aristote, *De l'âme*, Antonio Jannone (éd.), Edmond Barbotin (trad.), Paris, Gallimard, 1989.
- Augustin, *La Cité de Dieu*, vol. 1, in *Œuvres de saint Augustin*, vol. 1, Bernhard Dombart, Alfons Kalb, Gustave Bardy (éd.), Gustave Combès (trad.), Paris, Desclée de Brouwer, 1959.
- Augustin, *Confessions*, 2 vols., Pierre de Labriolle (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1925.
- Austen, Jane, *Pride and Prejudice*, Vivien Jones (éd.), London, Penguin Classics, 1996.
- Bede, *Opera historica*, John E. King (éd. et trad.), 2 vols, Cambridge, Harvard University Press, 1994 (réimpr. de 1930).
- Beowulf. A Dual-Language Edition*, Howell D. Chickering Jr. (éd. et trad.), New York, Anchor Books, 2006 (réimpr. de 1977).
- S. Bernardi, *Opera Omnia*, Patrologia Latina 182, Jacques-Paul Migne (éd.), 1862.
- Biblia Sacra, iuxta Vulgatam Versionem*, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1969.
- Boccaccio, Giovanni, *Famous Women*, Virginia Brown (éd. et trad.), Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2001.
- Chaucer, Geoffrey, *The Riverside Chaucer*, Larry D. Benson (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou le roman de Perceval*, Charles Méla (éd. et trad.), Paris, Poche (Lettres gothiques), 1990.
- Gower, John, *Confessio Amantis*, Russell A. Peck (éd.), Toronto/London, University of Toronto Press, 1980.
- , *Mirour de l'Omme, or Speculum Hominis*, in *The Complete Works of John Gower*, vol. 1, George C. Macaulay (éd.), Oxford, Clarendon, 1968 (réimpr. de 1899).
- Homère, *L'Odyssée*, Victor Bérard (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1963.

- Hugues de Saint-Victor, *Eruditionis Didascalicae* VII, *Patrologia Latina* 176, Jacques-Paul Migne (éd.), 1854.
- Jérôme, *Commentaire sur Jonas*, Yves-Marie Duval (éd. et trad.), Paris, Les Éditions du Cerf, 1985.
- Joyce, James, *Ulysses*, Jeri Johnson (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1993.
- , *Finnegans Wake*, London, Faber & Faber, 1939.
- Layamon's Arthur: The Arthurian Section of Layamon's Brut*, William R.J. Barron, S. Carole Weinberg, Exeter (éd. et trad.), Exeter University Press, 2001<sup>2</sup> (1989<sup>1</sup>).
- Lazamon, Brut*, George L. Brook, Roy F. Leslie (éd.), London, EETS & Oxford University Press, 1963.
- Lawman, *Brut*, Rosamund Allen (trad.), London, J. M. Dent & Sons, 1992.
- Le Livre de Caradoc* in *La Légende arthurienne*, Michelle Szkilnik (trad.), Paris, Robert Laffont, 1989, p. 431-507.
- Malory, Thomas, *Works*, Eugène Vinaver (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1971<sup>2</sup> (1954<sup>1</sup>).
- Milton, John, *Paradise Lost*, in *The Complete Poetry of John Milton*, John T. Shawcross (éd.), New York, Anchor Press, 1971<sup>3</sup> (1963<sup>1</sup>, 1967<sup>2</sup>).
- Ovide, *Les Fastes*, Robert Schilling (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- Patience*, in *The Complete Works of the Pearl Poet*, Malcolm Andrew, Ronald Waldron, Clifford Peterson (éd.), Casey Finch (trad.), Berkeley, University of California Press, 1993.
- The Poems of the Pearl Manuscript: Pearl, Cleanness, Patience, Sir Gawain and the Green Knight*, Malcolm Andrew, Ronald Waldron (éd.), Exeter, University of Exeter Press, 2002<sup>4</sup> (1978<sup>1</sup>, 1987<sup>2</sup>, 1996<sup>3</sup>).
- Proust, Marcel, *Du Côté de chez Swann* (1913, 1919), Antoine Compagnon (éd.), Paris, Gallimard, 1987.
- , *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), Pierre-Louis Rey (éd.), Paris, Gallimard, 1987-1988.
- La Queste del Saint Graal*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, Albert Pauphilet (éd.), Paris, Champion, 1923.
- Le Roman de Renart*, 2 tomes, Micheline de Combarieu du Grès, Jean Subrenat (éd. et trad.), Paris, 10/18, 1981.
- Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Armand Strubel (éd. et trad.), Paris, Poche (Lettres gothiques), 1992.
- Shakespeare, William, *The Rape of Lucrece*, in *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor, Stanley Wells (éd.), Oxford, Clarendon, 2005 (réimpr. de 1986).
- Sir Gawain and the Green Knight*, J.R.R. Tolkien, E.V. Gordon (éd.), édition revue par Norman Davis, Oxford, Clarendon Press, 1967<sup>2</sup> (1925<sup>1</sup>).
- Sir Gawain and the Green Knight* in *The Complete Works of the Pearl Poet*, Malcolm Andrew, Ronald Waldron, Clifford Peterson (éd.), Casey Finch (trad.), Berkeley, University of California Press, 1993.

S. Thomae Aquinatis, *Summa Theologiae*, Pars IIIA IIIAE, Petri Caramello (éd.), Italia, Marietti Editori, 1962.

Tite-Live, *Histoire Romaine (Ab urbe condita)*, tome 1, Jean Bayet, Gaston Baillet, Richard Adam (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1997.

#### OUVRAGES CRITIQUES

Adolphs, Ralph (1999), « Social Cognition and the Human Brain », *Trends in Cognitive Sciences* 3.12, p. 469-479.

— (2006), « How Do We Know the Minds of Others? Domain-Specificity, Simulation, and Enactive Social Cognition », *Brain Research* 1079, p. 25-35.

Adolphs, Ralph, Hanna Damasio, Daniel Tranel, Greg Cooper, Antonio R. Damasio (2000), « A Role for Somatosensory Cortices in the Visual Recognition of Emotion as Revealed by Three-Dimensional Lesion Mapping », *The Journal of Neuroscience* 20.7, p. 2683-2690.

Agamben, Giorgio (1995), *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages.

— (1993), « Ethics », in *The Coming Community*, trans. by Michael Hardt, *Theory out of Bounds* 1, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, réimpr. de 1990, xi, p. 43-44.

Andrews, Malcolm (1973), « Jonah and Christ in *Patience* », *Modern Philology* 70.3, p. 230-233.

Arbib, Michael A. (2006), « The Mirror System Hypothesis on the Linkage of Action and Languages », in *Action to Language via the Mirror Neuron System*, Michael A. Arbib (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, p. 3-47.

Arthur, Ross G. (1991), « Gawain's Shield as *Signum* », in *Text and Matter: New Critical Perspectives of the Pearl-Poet*, Robert J. Blanch, Miriam Youngerman Miller, Julian N. Wasserman (éd.), Troy, NY, The Whitston Publishing Co., p. 221-227.

Bal, Mieke (1994), « The Rape of Lucrece and the Story of W », in *Reclamations of Shakespeare*, A. J. Hoenselaars (éd.), Amsterdam / Atlanta, GA, Rodopi, p. 75-104.

Barchas, Janine (2007), « Very Austen: Accounting for the Language of *Emma* », *Nineteenth-Century Literature* 62.3, p. 303-338.

Barsalou, Lawrence (1999), « Perceptual Symbol Systems » *Behavioral and Brain Sciences* 22, p. 577-660.

— (2003), « Situated Simulation in the Human Conceptual System », *Language and Cognitive Process* 18.5/6, p. 513-562.

Barsalou, Lawrence, W. Kyle Simmons, Aron K. Barbey, Christine D. Wilson (2003), « Grounding Conceptual Knowledge in Modality-Specific Systems », *Trends in Cognitive Sciences* 7.2, p. 84-91.

Barsalou, Lawrence, Diane Pecher, René Zeelenberg, W. Kyle Simmons, Stephan B. Hamann (2005), « Multimodal Simulation in Conceptual Processing », in W. Ahn R. Goldstone, B. Love, A. Markman, P. Wolff (éd.), *Categorization Inside and Outside the Lab: Essays in Honor of Douglas L. Medin*, Washington, DC, American Psychological Association, p. 249-270.

- Barsalou, Lawrence & Katja Wiemer-Hastings (2005), « Situating Abstract Concepts », in *Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking*, Diane Pecher, Rolf A Zwann (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, p. 129-163.
- Barsalou, Lawrence (2008), « Grounded Cognition », *Annual Review of Psychology* 59, p. 1-21.
- Baschet, Jérôme (2000), *Le sein du père: Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard (Le Temps des images).
- Baumgarten, Elisheva (2005), « Marking the Flesh: Circumcision, Blood, and Inscribing Identity on the Body in Medieval Jewish Culture », *Micrologus* 13, *La pelle umana/The Human Skin*, Sismel, Edizioni del Galluzzo, p. 313-330.
- Bazin, André (1994), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, réimpr. de 1987<sup>2</sup> (1975<sup>1</sup>).
- Bellos, David (2002), *Jacques Tati, sa vie et son art*, Paris, Seuil [version originale: *Jacques Tati. His Life and Art*, Londres, The Harvill Press, 1999].
- Belsey, Catherine (2001), « Tarquin Dispossessed: Expropriation and Consent in *The Rape of Lucrece* », *Shakespeare Quarterly* 52.3, p. 315-335.
- Benjamin, Walter (1968), « The Storyteller », in *Illuminations*, Hannah Arendt (éd.), Harry Zohn (trad.), New York, Schocken Books.
- Benson, C. D. (1992), « The Lost Honor of Sir Gawain », in *De Gustibus: Essays for Alain Renoir*, John Miles Foley (éd.), New York, Garland Publishing, p. 30-39.
- Benson, Larry D. (1961), « The Source of the Beheading Episode in *Sir Gawain and the Green Knight* », *Modern Philology* 59.1, p. 1-12.
- Berthoz, Alain (1997), *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob.
- (2003), « Stratégies cognitives et mémoire spatiale », in *Philosophies de la perception: Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, sous la direction de Jacques Bouveresse et Jean-Jacques Rosat, Paris, Odile Jacob, p. 101-129.
- Berthoz, Alain et Marie-Hélène Grosbras (éd.) (1999), *Leçons sur le corps, le cerveau et l'esprit: Les racines des sciences de la cognition au Collège de France*, Paris, Odile Jacob.
- Berthoz, Alain et Gérard Jorland (éd.) (2004), *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob.
- Berthoz, Alain et Jean-Luc Petit (2006), *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob.
- Birdwhistell, Ray L. (1970), *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*, New York, Ballantine Books.
- Bolens, Guillemette (2000), *La Logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- (2002), « Milly's Dream, Bloom's Body and the Medieval Technique of Interlace », in *Medieval Joyce*, Lucia Boldrini (éd.), *European Joyce Studies* 13, p. 117-142.
- (2006), « Création, remémoration et invention d'une antériorité dans l'*Illiade*, l'*Edda* de Snorri Sturluson et *Ulysse* de James Joyce », in *Mémoires perdues, mémoires vives*, Marie-Christine Lemardeley, Carle Bonafous-Murat, André Topia (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 73-87.

- (à paraître), «*Arms Akimbo: Kinesic Analysis in Visual and Verbal Art*», in *Visible Culture: Visual Rhetoric and the Special Eloquence of Design Artifacts*, Leslie Atzmon (éd.), Parlor Press.
- Boquet, Damien (2000), «*Le sexe des émotions: Principe féminin et identité affective chez Gueric d'Igny et Aelred de Rievaulx*», in *Au Cloître et dans le monde: Femmes, hommes et sociétés (IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Patrick Henriët, Anne-Marie Legras (éd.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 367-378.
- (2005), *L'Ordre de l'affect au Moyen Âge: Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, Caen, Publications du CRAHM.
- Bourdieu, Pierre (1980), *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Bremmer, Jan & Herman Roodenburg (éd.) (1992), *A Cultural History of Gesture*, Ithaca, Cornell University Press.
- Bryan, Elizabeth J. (1992), «*Truth and the Round Table in Lawman's Brut*», *Quondam et Futurus* 2.4, p. 27-35.
- Bryson, Norman (2006), «*Cultural Studies and Dance History*», in *Meaning in Motion*, Jane C. Desmond (éd.), Durham/London, Duke University Press, 4<sup>e</sup> réimpr. de 1997, p. 55-77.
- Buccino, Giovanni, Lucia Riggio, Grazia Melli, F. Binkofski, Vittorio Gallese, Giacomo Rizzolatti (2005), «*Listening to Action-Related Sentences Modulates the Activity of Motor System: A Combined TMS and Behavioral Study*», *Cognitive Brain Research* 24, p. 355-363.
- Burrow, John A. (2002), *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Butler, Judith (2006), *Gender Trouble*, New York/London, Routledge, réimpr. de 1990.
- (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, New York/London, Routledge.
- (2004), *Undoing Gender*, New York/London, Routledge.
- Bynum, Caroline Walker (1982), *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.
- Cauliez, Armand J. (1968), *Jacques Tati*, Paris, Seghers.
- Clark, Elizabeth A. (1991), «*Sex, Shame, and Rhetoric: En-Gendering Early Christian Ethics*», *Journal of the American Academy of Religion* 59.2, p. 221-245.
- Cole, Jonathan & Jacques Paillard (1995), «*Living without Touch and Peripheral Information about Body Position and Movement: Studies with Deafferented Subjects*», in *The Body and the Self*, José Luis Bermúdez, Anthony Marcel, Naomi Eilan (éd.), Cambridge, Mass., MIT Press, p. 245-266.
- Cooper, Alan (1993), «*In Praise of Divine Caprice: The Significance of the Book of Jonah*», in *Among the Prophets: Language, Image and Structure in the Prophetic Writings*, Philip R. Davies, David J. A. Clines (éd.), *Journal for the Study of the Old Testament*, supplement series 144, p. 144-163.
- Couffignal, Robert (1990), «*Le Psaume de Jonas (Jonas 2:2-10). Une Catabase biblique*», *Biblica* 71.4, p. 542-552.
- Courtine, Jean-Jacques et Claudine Haroche (1988), *Histoire du visage: Exprimer et taire ses émotions, XVI<sup>e</sup> – début XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Rivages Poche (Rivages Histoire).

- Daney, Serge (1996), « Éloge de Tati », in *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Gallimard (Petite bibliothèque des cahiers du cinéma), p. 132-137.
- (1998), « Tati, chef », *Ciné journal*, vol. 1, 1981-1982, Paris, Gallimard (Petite bibliothèque des cahiers du cinéma), réimpr. de 1986, p. 194-196.
- Davenport, William A. (1978), *The Art of the Gawain-Poet*, London, The Athlone Press.
- Davidson, Clifford (éd.) (2001), *Gesture in Medieval Drama and Art*, Kalamazoo, Western Michigan University.
- Decety, Jean (2004), « L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? », in *L'Empathie*, Alain Berthoz, Gérard Jorland (éd.), Paris, Odile Jacob, p. 53-88.
- Decety, Jean & Julie Grèzes (2006), « The Power of Simulation: Imagining One's Own and Other's Behavior », *Brain Research* 1079, p. 4-14.
- Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- Desmond, Jane C. (2006), « Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies », in *Meaning in Motion*, Jane Desmond (éd.), Durham/London, Duke University Press, 4<sup>e</sup> réimpr. de 1997, p. 29-54.
- Dewez, Léon et Albert van Iterson (1956), « La lactation de saint Bernard: Légende et iconographie », *Cîteaux in de Nederlanden* 7, p. 165-189.
- Dinshaw, Carolyn (1994), « A Kiss is Just a Kiss: Heterosexuality and Its Consolations in *Sir Gawain and the Green Knight* », *Diacritics* 24.2/3, p. 204-226.
- Donaldson, Ian (1982), *The Rapes of Lucretia: A Myth and its Transformations*, Oxford, Clarendon Press.
- Dondey, Marc (2002<sup>2</sup>), *Tati*, avec la collaboration de Sophie Tatischeff, Paris, Ramsay Cinéma, 1989<sup>1</sup>.
- Duras, Marguerite (1996<sup>2</sup>), *Les Yeux verts*, Paris, Gallimard (Petite bibliothèque des cahiers du cinéma), 1980<sup>1</sup>.
- Duval, Yves-Marie (1973), *Le Livre de Jonas dans la littérature chrétienne grecque et latine: Sources et influence du Commentaire sur Jonas de saint Jérôme*, 2 vols., Paris, Études Agostiniennes.
- Ellmann, Maud (1982), « Polytypic Man: Paternity, Identity and Naming in *The Odyssey* and *A Portrait of the Artist as a Young Man* », in *James Joyce: New Perspectives*, Colin MacCabe (éd.), Sussex, The Harvester Press, p. 73-104.
- Ellmann, Richard (1959), *James Joyce*, New York/Oxford, Oxford University Press.
- Enterline, Lynn (2000), *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ferguson, Paul (1996), « Who Was the "King of Nineveh" in Jonah 3:6? », *Tyndale Bulletin* 47, p. 301-314.
- Fernie, Ewan (2002), *Shame in Shakespeare*, London, Routledge.
- Ferrer, Daniel (1984), « Circe, Regret and Regression », in *Post-Structuralist Joyce. Essays from the French*, Derek Attridge, Daniel Ferrer (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, p. 127-144.
- Fineman, Joel (1991), « Shakespeare's Will: The Temporality of Rape » in *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition*, Cambridge, Mass., MIT Press, p. 165-221.

- Fontanier, Pierre (1977), *Les Figures du discours* (1821-1827), Paris, Flammarion.
- Forsyth, Neil (2003), *The Satanic Epic*, Princeton / Oxford, Princeton University Press.
- Friedman, John B. (1981), « Figural Typology in the Middle English *Patience* », in *The Alliterative Tradition in the Fourteenth Century*, Bernard S. Levy, Paul E. Szarmach (éd.), Kent, Ohio, The Kent State University Press, p. 99-129.
- Frith, Chris D. & Uta Frith (2006), « How We Predict What Other People Are Going To Do », *Brain Research* 1079, p. 36-46.
- Gallagher, Shaun (1995), « Body Schema and Intentionality », in *The Body and the Self*, José Luis Bermúdez, Anthony Marcel, Naomi Eilan (éd.), Cambridge, Mass., MIT Press, p. 225-244.
- (2005), *How the Body Shapes the Mind*, Oxford, Clarendon Press.
- Gallagher, Shaun & Jonathan Cole (1998), « Body Image and Body Schema in a Deafferented Subject », in *Body and Flesh: A Philosophical Reader*, Donn Welton (éd.), Malden, Mass./Oxford, Blackwell Publishers, réimpr. de 1995, p. 132-147.
- Gallese, Vittorio & Alvin Goldman (1998), « Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind-Reading », *Trends in Cognitive Sciences* 2.12, p. 493-501.
- Gallese, Vittorio & George Lakoff (2005), « The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge », *Cognitive Neuropsychology* 22.3, p. 455-479.
- Galloway, Andrew (1993), « Chaucer's *Legend of Lucrece* and the Critique of Ideology in Fourteenth-Century England », *ELH* 60.4, p. 813-832.
- Gélis, Jacques (2005), « Le corps, l'Église et le sacré », in *Histoire du corps*, vol. 1: *De la Renaissance aux Lumières*, dir. Georges Vigarello, Paris, Seuil, p. 17-107.
- Genette, Gérard (1972), *Figure III*, Paris, Seuil.
- (2004), *Métalepse*, Paris, Seuil.
- Gibbs, Raymond W. Jr. (2006), *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gilbert, Jane (1997), « Gender and Sexual Transgression », in *A Companion to the Gawain-Poet*, Derek Brewer, Jonathan Gibson (éd.), Cambridge, D. S. Brewer, p. 53-69.
- Glenberg, Arthur & Michael P. Kaschak (2002), « Grounding Language in Action », *Psychonomic Bulletin & Review* 9.3, p. 558-565.
- Goffman, Erving (1974), *Les Rites d'interaction*, Alain Kihm (trad.), Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1981), « Engagement », in *La Nouvelle communication*, Paris, Seuil, p. 267-278.
- Godard, Hubert (2002), « Le Geste et sa perception », Postface pour Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, p. 235-241.
- Gottfried, Roy K. (1980), *The Art of Joyce's Syntax in Ulysses*, Athens, The University of Georgia Press.
- Goudet, Stéphane (2002), *Jacques Tati, de François le facteur à Monsieur Hulot*, Paris, Gallimard (Petite bibliothèque des cahiers du cinéma).
- Greenstadt, Amy, (2006) « "Read it in me": The Author's Will in *Lucrece* », *Shakespeare Quarterly* 57.1, p. 45-70.

- Grèzes, Julie & Jean Decety (2001), « Functional Anatomy of Execution, Mental Simulation, Observation, and Verb Generation of Actions: A Meta-Analysis », *Human Brain Mapping* 12, p. 1-19.
- Grosz, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press.
- Gunn, David M. & Danna Nolan Fewell (1993), *Narrative in the Hebrew Bible*, Oxford, Oxford University Press.
- Halsey, Katie (2006), « The Blush of Modesty or the Blush of Shame ? Reading Jane Austen's Blushes », *Forum for Modern Language Studies* 42.3, p. 226-238.
- Harrigan, Jinni (2005), « Proxemics, kinesics, and gaze », in *The New Handbook of Methods in Nonverbal Behavior Research*, Jinni A. Harrigan, Robert Rosenthal, Klaus R. Scherer (éd.), Oxford, Oxford University Press, p. 137-198.
- Hauk, Olaf, Ingrid Johnsrude, Friedemann Pulvermüller (2004), « Somatotopic Representation of Action Words in Human Motor and Premotor Cortex », *Neuron* 41, p. 301-307.
- Havas, David A., Arthur M. Glendberg, Mike Rinck (2007), « Emotion Simulation During Language Comprehension », *Psychonomic Bulletin & Review* 14.3, p. 436-441.
- Hayman, David (1982), *Ulysses: The Mechanics of Meaning*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- Hegarty, Mary (2004), « Mechanical Reasoning by Mental Simulation », *Trends in Cognitive Sciences* 8, p. 280-285.
- Hellegouarc'h, Joseph (1972), *Le Vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Les Belles Lettres.
- Herbert, James D. (2001), « A Picture of Chardin's Making », *Eighteenth-Century Studies* 34.2, p. 251-274.
- Hesslow, Germund (2002), « Conscious Thought as Simulation of Behaviour and Perception », *Trends in Cognitive Sciences* 6.6, p. 242-247.
- Humphrey, Doris (1987), *The Art of Making Dances*, Barbara Pollack (éd.), Princeton, A Dance Horizons Book, réimpr. de 1959.
- Hundert, E. J. (1992), « Augustine and the Source of the Divided Self », *Political Theory* 20.1, p. 86-104.
- Iser, Wolfgang (1974), *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore / London, The John Hopkins University Press.
- (1993), *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press.
- (2000), « What Is Literary Anthropology? The Difference between Explanatory and Exploratory Fictions », in *Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today*, Michael P. Clark (éd.), Berkeley, University of California Press, p. 157-179.
- Jackendoff, Ray (2002), *Foundations of Language: Brain, Meaning, Grammar, Evolution*, Oxford, Oxford University Press.
- Jeannerod, Marc (2001), « Neural Simulation of Action: A Unifying Mechanism for Motor Cognition », *NeuroImage* 14, p. S103-S109.
- (2003), « Consciousness of Action and Self-Consciousness: A Cognitive Neuroscience Approach », in *Agency and Self-Awareness: Issues in Philosophy and Psychology*,



- Johannes Roessler, Naomi Eilan (éd.), Oxford, Oxford University Press, p. 128-149.
- (2007), *Motor Cognition: What Actions Tell the Self*, Oxford, Oxford University Press, réimpr. de 2006.
- Johnson, Lynn Sately (1984), *The Voice of the Gawain-Poet*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Juslin, Patrik N. & Klaus R. Scherer (2005), «Vocal Expression of Affect», in *The New Handbook of Methods in Nonverbal Behavior Research*, Jinni A. Harrigan, Robert Rosenthal, Klaus R. Scherer (éd.), Oxford, Oxford University Press, p. 65-135.
- Kahn, Coppélia (1991), «Lucrece: The Sexual Politics of Subjectivity», in *Rape and Representation*, Lynn A. Higgins, Brenda R. Silver (éd.), New York, Columbia University Press, p. 141-159.
- Kaschak, Michael P. & Arthur M. Glenberg (2000), «Constructing Meaning: The Role of Affordances and Grammatical Constructions in Sentence Comprehension», *Journal of Memory and Language* 43, p. 508-529.
- Kaschak, Michael P., Carol J. Madden, David J. Therriault, Richard H. Yaxley, Mark Aveyard, Adrienne A. Blanchard, Rolf A. Zwann (2005), «Perception of Motion Affects Language Processing», *Cognition* 94, p. B79-B89.
- Kaster, Robert A. (2005), *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*, Oxford, Oxford University Press.
- Kaufmann, David (1992), «Law and Propriety, *Sense and Sensibility*: Austen on the Cusp of Modernity», *ELH* 59, p. 385-408.
- Kemmerer, David (2006), «Action Verbs, Argument Structure Constructions, and the Mirror Neuron System», in *Action to Language via the Mirror Neuron System*, Michael A. Arbib (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, p. 347-373.
- Kendon, Adam (2000), «Language and Gesture: Unity or Duality?», in *Language and Gesture*, David McNeill (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, p. 47-63.
- (2004), *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kerbat-Orecchioni, Catherine (2005), *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin.
- Kermabon, Jacques (1988), *Les Vacances de M. Hulot*, Crisnée, Belgique, Editions Yellow Now.
- Kosslyn, Stephen M., William L. Thompson, Giorgio Ganis (2006), *The Case for Mental Imagery*, Oxford, Oxford University Press.
- Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.
- Krumhuber, Eva & Arvid Kappas (2005), «Moving Smiles: The Role of Dynamic Components for the Perception of the Genuineness of Smiles», *Journal of Nonverbal Behavior* 29.1, p. 3-24.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1999), *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books.
- Landy, Joshua (2004), «Proust, His Narrator, and the Importance of the Distinction», *Poetics Today* 25.1, p. 91-135.

- Leder, Drew (1999), « Flesh and Blood : A Proposed Supplement to Merleau-Ponty », in *The Body*, Donn Welton (éd.), Oxford, Blackwell, p. 200-210.
- Lennon, Thomas M. (2007), « Proust and the Phenomenology of Memory », *Philosophy and Literature* 31, p. 52-66.
- Le Saux, Françoise H. M. (1989), *Layamon's Brut: The Poem and its Sources*, Cambridge, D. S. Brewer.
- Lévinas, Emmanuel (2006), *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Poche, réimpr. de 1971.
- (1982), *Éthique et infini*, Paris, Arthème Fayard et Radio-France.
- Lillegard, David (1993), « Narrative and Paradox in Jonah », *Keurx* 8, p. 19-30.
- Martin, Alex (2007), « The Representation of Object Concepts in the Brain », *Annual Review of Psychology* 58, p. 25-45.
- McNeill, David (1992), *Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought*, Chicago / London, The University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Miller, D. A. (2003), *Jane Austen, or The Secret of Style*, Princeton / Oxford, Princeton University Press.
- Mongin, Olivier (2002), *Éclats de rire: Variations sur le corps comique*, Paris, Seuil.
- Morgan, Gerald (1997), « The Perfection of the Pentangle and of Sir Gawain in *Sir Gawain and the Green Knight* », in *Essays on Ricardian Literature. In Honour of J. A. Burrow*, Alastair J. Minnis, Charlotte C. Morse, Thorlac Turville-Petre (éd.). Oxford, Clarendon Press, p. 252-275.
- Murray, Alexander (2000), *Suicide in the Middle Ages*, 2 vols., Oxford, Oxford University Press.
- Nardin, Jane (1973), *Those Elegant Decorums: The Concept of Propriety in Jane Austen's Novels*, Albany, State University of New York Press.
- Nicholls, Jonathan (1985), *The Matter of Courtesy: Medieval Courtesy Books and the Gawain-Poet*, Woodbridge, D. S. Brewer.
- Oberman, Lindsay M. & Vilayanur S. Ramachandran (2007), « The Simulating Social Mind: The Roles of the Mirror Neuron System and Simulation in the Social and Communicative Deficits of Autism Spectrum Disorders », *Psychological Bulletin* 133.2, p. 310-327.
- O'Rahilly, Thomas F. (1957), *Early Irish History and Mythology*, Dublin, The Dublin Institute for Advanced Studies.
- O'Shaughnessy, Brian (1995), « Proprioception and the Body Image », in *The Body and the Self*, José Luis Bermúdez, Anthony Marcel, Naomi Eilan (éd.), Cambridge, Mass., MIT Press, p. 175-203.
- Pearsall, Derek (1997), « Courtesy and Chivalry in *Sir Gawain and the Green Knight*: The Order of Shame and the Invention of Embarrassment », in *A Companion to the Gawain-Poet*, Derek Brewer, Jonathan Gibson (éd.), Cambridge, D. S. Brewer, p. 351-362.

- Pecher, Diane & Rolf A. Zwann (éd.) (2006), *Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking*, Cambridge, Cambridge University Press, réimpr. de 2005.
- Perpich, Diane (2005), «Figurative Language and the “Face” in Levinas’s Philosophy», *Philosophy and Rhetoric* 38.2, p. 103-121.
- Perry, Lucy (2002), «The Life of Brian: A Loyal Retainer and a Loving Servant», in *Lazamon: Contexts, Language, and Interpretation*, Rosamund Allen, Lucy Perry, Jane Roberts (éd.), London, King’s College London Medieval Studies XIX (KCL Centre for Late Antique and Medieval Studies), p. 385-411.
- Plummer, John (1991), «Signifying the Self: Language and Identity in *Sir Gawain and the Green Knight*», in *Text and Matter: New Critical Perspectives of the Pearl-Poet*, Robert J. Blanch, Miriam Youngerman Miller, Julian N. Wasserman (éd.), Troy, NY, The Whitston Publishing Co, p. 195-212.
- Powell, Susan (2000), «Untying the Knot: Reading *Sir Gawain and the Green Knight*», in *New Perspectives on Middle English Texts. A Festschrift for Ronald A. Waldron*, Susan Powell, Jeremy J. Smith (éd.), Cambridge, D. S. Brewer, p. 55-74.
- Poyatos, Fernando (2002), *Nonverbal Communication across Disciplines*, 3 vols., Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Preston, Stephanie D. & Frans B.M. de Waal (2002), «Empathy: Its Ultimate and Proximate Bases», *Behavioral and Brain Sciences* 25, p. 1-71.
- Proust, Joëlle (2003), «Perceiving Intentions», in *Agency and Self-Awareness: Issues in Philosophy and Psychology*, Johannes Roessler, Naomi Eilan (éd.), Oxford, Oxford University Press, p. 296-320.
- Provine, Robert R. (2000), *Laughter: A Scientific Investigation*, New York, Penguin Books.
- Pulvermüller, Friedemann (2005), «Brain Mechanisms Linking Language and Action», *Nature Reviews Neuroscience* 6, p. 576-582.
- Pulvermüller, Friedemann, Olak Hauk, Vadim V. Nikulin, Risto J. Ilmoniemi (2005a), «Functional Links Between Motor and Language Systems», *European Journal of Neuroscience* 21, p. 793-797.
- Pulvermüller, Friedemann, Y. Shtyrov, Risto J. Ilmoniemi, (2005b) «Brain Signatures of Meaning Access in Action Word Recognition», *Journal of Cognitive Neuroscience* 17.6, p. 884-892.
- Punday, Daniel (2003), *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan.
- Putter, Ad (1996), *An Introduction to the Gawain-poet*, London, Longman.
- (2006), «The Ways and Words of the Hunt: Notes on *Sir Gawain and the Green Knight*, *The Master of Game*, *Sir Tristrem*, *Pearl*, and *Saint Erkenwald*», *Chaucer Review* 40.4, p. 354-385.
- Quay, Sara E. (1995), «“Lucrece the Chaste”: The Construction of Rape in Shakespeare’s *The Rape of Lucrece*», *Modern Language Studies* 25.2, p. 3-17.
- Rabaté, Jean-Michel (1991), *Joyce upon the Void: The Genesis of Doubt*, New York, St Martin’s Press.

- Réau, Louis (1955-1959), « Le symbolisme typologique », vol. 1, in *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vols, Paris, PUF.
- Richardson, Daniel C., Michael J. Spivey, Lawrence W. Barsalou, Ken McRae (2003), « Spatial Representations Activated During Real-Time Comprehension of Verbs », *Cognitive Science* 27, p. 767-780.
- Ricoeur, Paul (1983), *Temps et récit*, vol. 1: *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.
- Rizzolatti, Giacomo & Michael A. Arbib (1998), « Language Within our Grasp », *Trends in Neuroscience* 21.5, p. 188-194.
- Rizzolatti, Giacomo & Laila Craighero (2004), « The Mirror-Neuron System », *Annual Review of Neuroscience* 27, p. 169-192.
- Roberts, Jane (1994), « A Preliminary Note on British Library, Cotton MS Caligula A.ix », in *The Text and Tradition of Layamon's Brut*, Françoise Le Saux (éd.), Cambridge, D. S. Brewer.
- Roll, Jean-Pierre, J. C. Gilhodes, Régine Roll, Jean-Luc Velay (1990), « Contribution of Skeletal and Extraocular Proprioception of Kinaesthetic Representation », in *Motor Representation and Control: Attention and Performance*, Marc Jeannerod (éd.), Hillsdale N. J., Lawrence Erlbaum, vol. 13, p. 549-566.
- Rooney, Anne (1997), « The Hunts in *Sir Gawain and the Green Knight* », in *A Companion to the Gawain-Poet*, Derek Brewer, Jonathan Gibson (éd.), Cambridge, D. S. Brewer, p. 157-163.
- Rowley, Sharon M. (2003), « Textual Studies, Feminism, and Performance in *Sir Gawain and the Green Knight* », *Chaucer Review* 38.2, p. 158-177.
- Sasson, Jack M. (1990), *Jonah: A New Translation with Introduction, Commentary, and Interpretation*, New York, The Anchor Bible, Doubleday.
- Scherer, Klaus R. & Heiner Ellgring (2007), « Are Facial Expressions of Emotion Produced by Categorical Affect Programs or Dynamically Driven by Appraisal? », *Emotion* 7.1, p. 113-130.
- Schleusener, Jay (1971), « History and Action in *Patience* », *PMLA* 86.5, p. 959-965.
- Schmidt, Gary D. (1991), « "This Wrech Man in Warlowes Guttez": Imagery and Unity of Frame and Tale in *Patience* », in *Text and Matter: New Critical Perspectives of the Pearl-Poet*, Robert J. Blanch, Miriam Youngerman Miller, Julian N. Wasserman (éd.), Troy, NY, The Whitston Publishing Co, p. 177-193.
- Schmitt, Jean-Claude (1990), *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard.
- Scholem, Gershom (1999), « On Jonah and the Concept of Justice », Eric J. Schwab (trad.), *Critical Inquiry* 25.2, p. 353-361.
- Sheets-Johnstone, Maxine (1999), *The Primacy of Movement*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co.
- Shepard, Alice (2000), « Of This is a King's Body Made: Lordship and Succession in Lawman's Arthur and Leir », *Arthuriana* 10, p. 50- 65.
- Smith, Eric D. (2001), « A Slow and Dark Birth: Aesthetic Maturation and the Entelechic Narrative in James Joyce's *Ulysses* », *Modern Fiction Studies* 47.4, p. 753-773.

- Solomon, Karen O. & Lawrence Barsalou (2004), «Perceptual Simulation in Property Verification», *Memory & Cognition* 32.2, p. 244-259.
- Spolsky, Ellen (1996), «Elaborated Knowledge: Reading Kinesis in Pictures», *Poetics Today* 17.2, p. 157-180.
- Spurr, David (2002), *Joyce and the Scene of Modernity*, Gainesville, University Press of Florida.
- (à paraître), «Joyce the Post», in *Making Space in the Works of James Joyce*, Valérie Bénéjam, John Bishop (éd.), London, Routledge.
- Stanbury, Sarah (1991), *Seeing the Gawain-poet: Description and the Act of Perception*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Sternberg, Meir (1987), *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington, Indiana University Press.
- (2008), *La Grande chronologie: Temps et espace dans le récit biblique de l'histoire*, Christian Leroy (trad.), Bruxelles, Lessius.
- Stock, Lorraine Kochanske (2001), «The Hag of Castle Hautdesert: The Celtic Sheela-na-gig and the Auncian in *Sir Gawain and the Green Knight*», in *On Arthurian Women: Essays in Memory of Maureen Fries*, Bonnie Wheeler, Fiona Tolhurst (éd.), Dallas, TX, Scriptorium Press, p. 121-148.
- Svensson, Henrik, Jessica Lindblom, Tom Ziemke (2007), «Making Sense of Embodied Cognition: Simulation Theories of Shared Neural Mechanisms for Sensorimotor and Cognitive Processes», in *Body, Language and Mind*, vol. 1: *Embodiment*, Tom Ziemke, Jordan Zlatev, Roslyn M. Frank (éd.), Berlin/New York, Mouton de Gruyter (Cognitive Linguistics Research) 35.1, p. 241-269.
- Tadié, Jean-Yves (1971), *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (Tel).
- Todorov, Alexander, Lasana T. Harris, Susan T. Fiske (2006), «Toward Socially Inspired Social Neuroscience», *Brain Research*, p. 76-85.
- Trudeau, Jeremiah J. & Kames A. Dixon (2007), «Embodiment and Abstraction: Actions Create Relational Representations», *Psychonomic Bulletin & Review* 14.5, p. 994-1000.
- Trout, Dennis (1994), «Re-Textualizing Lucretia: Cultural Subversion in the *City of God*», *Journal of Early Christian Studies* 2, p. 53-70.
- Turner, Mark (1998), «Figure», in *Figurative Language and Thought*, Albert N. Katz, Cristina Cacciari, Raymond W. Gibbs Jr., Mark Turner (éd.), Oxford, Oxford University Press, p. 49-50.
- Twomey, Michael W. (2001), «Morgan le Fay at Hautdesert», in *On Arthurian Women: Essays in Memory of Maureen Fries*, Bonnie Wheeler, Fiona Tolhurst (éd.), Dallas, TX, Scriptorium Press, p. 103-119.
- Van Schie, Hein T., Albertus A. Wijers, Rogiers B. Mars, Jeroen S. Benjamins, Lories A. Stowe (2005), «Processing of Visual Semantic Information to Concrete Words: Temporal Dynamics and Neural Mechanisms Indicated by Event-Related Brain Potentials», *Cognitive Neuropsychology* 22.3/4, p. 364-386.
- Velleman, J. David (2001), «The Genesis of Shame», *Philosophy & Public Affairs* 30.1, p. 27-52.

- Walker, Greg (1997), « The Green Knight's Challenge: Heroism and Courtliness in Fitt 1 of *Sir Gawain and the Green Knight* », *Chaucer Review* 32.2, p. 111-128.
- Walter, Henrik, Mauro Adenzato, Angela Ciaramidaro, Ivan Enrici, Lorenzo Pia, Bruno G. Bara (2004), « Understanding Intentions in Social Interaction: The Role of the Anterior Paracingulate Cortex », *Journal of Cognitive Neuroscience* 16.10, p. 1854-1863.
- Wickham-Crowley, Kelley M. (2000), « "Going Native": Anthropological Lawman », *Arthuriana* 10.2, p. 5-26.
- (2002), « Cannibal Cultures and the Body of Text in Laȝamon's *Brut*, in *Laȝamon: Contexts, Language, and Interpretation*, Rosamund Allen, Lucy Perry, Jane Roberts (éd.), London, King's College London Medieval Studies XIX (KCL Centre for Late Antique and Medieval Studies), p. 351-369.
- Williams, Carolyn D. (1993), « "Silence, Like a Lucrece Knife": Shakespeare and the Meaning of Rape », *The Yearbook of English Studies* 23, p. 93-110.
- Wilson, Margaret (2002), « Six Views of Embodied Cognition », *Psychonomic Bulletin and Review* 9.4, p. 625-636.
- Wiseman, Donald (1979), « Jonah's Nineveh », *Tyndale Bulletin* 30, p. 29-51.
- Young, Iris (1998), « Throwing like a Girl » et « "Throwing like a Girl": Twenty Years Later », in *Body and Flesh: A Philosophical Reader*, Donn Welton (éd.), Oxford, Blackwell, p. 259-73 et p. 286-290.
- Zwaan, Rolf A., Carol J. Madden, Richard H. Yaxley, Mark E. Aveyard (2004), « Moving Words: Dynamic Representations in Language Comprehension », *Cognitive Science* 28, p. 611-619.
- Zwaan, Rolf A. & Lawrence J. Taylor (2006), « Seeing, Acting, Understanding: Motor Resonance in Language Comprehension », *Journal of Experimental Psychology: General* 135.1, p. 1-11.
- Zwann, Rolf A. & Carol J. Madden (2005), « Embodied Sentence Comprehension », in *Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking*, Diane Pecher, Rolf A. Zwann, Cambridge, Cambridge University Press, p. 224-245.



Bibliothèque d'**Histoire**  
de la **Médecine** et de la **Santé**

*Le style des gestes. Corporalité et kinésie dans le récit littéraire*

G. BOLENS avec une préface d'A. BERTHOZ, XIV et 156 p., 2008

*La médecine dans l'Antiquité grecque et romaine.*

H. KING et V. DASEN, XII et 130 p., ill. et dessins, 2008

*L'ombre de César. Les chirurgiens et la construction du système hospitalier vaudois (1840-1960)*

P.-Y. DONZÉ avec un avant-propos de J. V. PICKSTONE, XX et 369 p., ill. n/b, 2007

*Medicina, soror philosophiae. Regards sur la littérature et les textes médicaux antiques (1975-2005)*

Textes réunis et édités par B. MAIRE, Préface de J. PIGEAUD

Ph. MUDRY, XXIV et 545 p., 2006

*Bâtir, gérer, soigner – Histoire des établissements hospitaliers de Suisse romande*

P.-Y. DONZÉ, 388 p., 33 ill. n/b, 2003

*Visions du rêve*

Sous la direction de V. BARRAS, J. GASSER, Ph. JUNOD, Ph. KAENEL et O. MOTTAZ, 288 p., 2002

*Rejetées, rebelles, mal adaptées – Débat sur l'eugénisme – Pratique de la stérilisation non volontaire en Suisse romande au XX<sup>e</sup> siècle*

G. HELLER, G. JEANMONOD et J. GASSER, 2002

*Médecins voyageurs – Théorie et pratique du voyage médical au début du XIX<sup>e</sup> siècle*

D. VAJ, 348 p. 150 ill. n/b, 2002

*La médecine à Genève jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*

L. GAUTIER, 746 p., 11 ill., 2001

*L'avènement de la médecine clinique moderne en Europe 1750-1815 – Politique, institutions et savoirs*

O. KEEL, 544 p., 2001

*Soigner et consoler – La vie quotidienne dans un hôpital à la fin de l'Ancien Régime (Genève 1750-1820)*

M. LOUIS-COURVOISIER, 336 p., 2000

**Sources**  
en perspective

*Se soigner par les plantes. Les « Remèdes » de Gargile Martial*

B. MAIRE avec un avant-propos de K. HOSTETTMANN et un dossier iconographique par M. FUCHS, xxxvi et 136 p., 2007

*La formation des infirmiers en psychiatrie. Histoire de l'école cantonale vaudoise d'infirmières et d'infirmiers en psychiatrie 1961-1996 (ECVIP)*

J. PEDROLETTI, VIII et 231 p., 2004

---

À paraître

---

Gabriel Tarde, « *Sur le sommeil. Ou plutôt sur les rêves* ». *Et autres textes inédits*

Édités par J. CARROY et L. SALMON, VIII et 228 p.

Série *Sources en perspective*

*Le « courrier du corps » au 18<sup>e</sup> siècle. L'expérience de la maladie dans les consultations épistolaires adressées au D<sup>r</sup> Samuel Auguste Tissot (1728-1797)*

S. PILLOUD, M. LOUIS-COURVOISIER et V. BARRAS, 84 p., ill., indices, DVD

Série *Sources en perspective*

*Maladies en lettres, 17<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> siècles*

Sous la direction de V. BARRAS et M. DINGES

Série *Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé*



---

*Mélanges, crases, tempéraments. La chimie du vivant dans la médecine et la biologie anciennes. Actes du colloque international, Universités de Lausanne et de Genève, 6-8 mai 2004*

V. BARRAS, B. MAIRE et A.-F. MORAND (éds)

Série Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé

*Anatomie d'une institution médicale: la Faculté de médecine de Genève, 1876-1920*

Ph. RIEDER

Série Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé

*Language and Context in Latin Medical Texts of the Pre-Salernitan Period. Proceedings of the IX International Conference «Ancient Latin Medical Texts», Hulme Hall, Manchester, 5-8 September 2007*

D. R. LANGSLOW (ed)

Série Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé

*Entre neurosciences, médecine et culture: comment expliquer l'action humaine*

R. SMITH

Série Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé

*Pour une histoire croisée de la psychothérapie comme pratique professionnelle au XX<sup>e</sup> siècle en Europe*

C. FUSSINGER et V. BARRAS (éds)

Série Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé

*J.-M. Charcot, six leçons inédites sur le cerveau et bibliographie raisonnée*

édité par J. GASSER

Série Sources en perspective

bhms@chuv.ch

www.chuv.ch/iuhmsp/ihm\_bhms

---

Cercle des lecteurs et des lectrices des Editions BHMS:  
[http://files.chuv.ch/internet-docs/ihm/ihm\\_cerclebhms.pdf](http://files.chuv.ch/internet-docs/ihm/ihm_cerclebhms.pdf)

---

Achévé d'imprimer en Suisse en décembre 2008  
Dépôt légal : décembre 2008

[www.imprimeriechabloz.ch](http://www.imprimeriechabloz.ch)