

.M1. Chapitre 9. QUELQUES TEXTES FONDATEURS DU
DIALOGUE INTERIEUR

Chapitre 9

QUELQUES
TEXTES
FONDATEURS
DU
DIALOGUE
INTERIEUR

DANS les deux chapitres précédents, nous avons déjà abordé quelques textes « fondateurs » du dialogue intérieur, et plus généralement de l'auto-distanciation. Dans ce chapitre, nous allons étudier plus en détail l'apparition de marqueurs distanciateurs (ou identificateurs ou projectifs) dans quelques textes de référence. Nous en profiterons pour confronter encore une fois notre cadre théorique général à un domaine pour lequel il n'a pas été a priori conçu, ce qui pourra nous confirmer dans sa généralité et son aptitude à rendre compte d'un grand nombre de manifestations médiatiques.

.M1.9.1. Homère. L'Illiade et l'Odyssée

L'épopée d'Homère fonde en les rassemblant les principaux « procédés » littéraires, Victor Hugo ne disait-il pas « *Le monde naît, Homère chante. C'est l'oiseau de cette aurore.* ».

La question des éventuels prédécesseurs d'Homère n'est pas près d'être tranchée. On sait que les hittites et d'autres peuples d'Asie Mineure connaissaient l'écriture, mais les traces scripturaires qui nous en sont disponibles ne concernent malheureusement que des « états militaires » sans grand intérêt. On dispose aussi de quelques poèmes babyloniens eux-mêmes

traduits par les hittites. On a quelques résumés de poèmes composés avant l'Iliade et l'Odyssée, mais seuls les deux poèmes d'Homère ont fait l'objet d'assez de vénération pour que ses « collègues » aèdes ou rhapsodes (et peut-être le public) cherchassent à en conserver la trace depuis le 9ème siècle avant J.C. (en les recopiant soigneusement). De toute évidence, si Homère ne fut pas le premier, il a su synthétiser l'art de son temps au plus haut point, à la fois dans la technique de versification, l'emploi des épithètes, et ce qui nous intéresse ici, la dramaturgie distanciatrice. « *Nous ne savons rien des prédécesseurs d'Homère ; mais certainement, il y en a eu beaucoup* » affirmait Aristote, mais sûrement aucun de son génie ¹.

.M2.9.1.1. Narration et dialogue

A partir du moment où il y a un conteur, un narrateur, le spectateur dispose immédiatement et spontanément d'une « distance » avec la réalité, d'où l'ingéniosité, les prouesses et le talent des « aèdes » de tous les temps et de toutes les cultures à chercher à se « faire oublier » et orienter au maximum le dipôle ADI/IPT vers l'IPT des spectateurs avec les héros. Naturellement, on peut imaginer qu'aux premiers temps, ce pouvaient être les héros eux-mêmes qui racontaient leurs

1 Cf. l'ouvrage de Victor BÉRARD, *Pour mieux connaître Homère*, Paris, [Alcan ?], 1904, et autres titres en bibliographie générale.

exploits, quand ils revenaient d'une expédition ² d'où le recours aussi fréquent à ce que nous appellerons la **personnification littéraire** par l'emploi du « *je* », du « *nous* », ou du « *moi* », marqueurs littéraires classiques de la citation. Ainsi, dès le premier chant de l'Iliade, Homère donne la parole à Agamemnon :

« Ne te trouve pas devant **moi**, vieillard, près de nos vaisseaux creux, ni aujourd'hui, en t'y attardant, ni plus tard, en revenant ici ! Ou crains que te soient inutiles le sceptre et les bandelettes du dieu. Ta fille, **je** ne la délivrerai pas... » ³.

Il en est de même dans le premier chant de l'Odyssée, où Zeus déclare :

« Ah ! combien les hommes accusent les dieux ! Ils disent que leurs maux viennent de **nous**, et seuls, ils aggravent leur destinée par leur démence... » ⁴.

Instaurant les premières formes du **dialogue**, Athéna lui répond d'ailleurs immédiatement en déclarant :

« Mais **mon** cœur est déchiré au souvenir du brave Ulysse... »

2 Ou lorsque les événements dont il était fait état étaient ressentis comme proches par les auditeurs, cf. chapitre 7.2, p. 839, sqq.

3 *L'Iliade*, trad. E. Lasserre, Paris, Garnier Flammarion, p. 23. Dans toute cette section, c'est nous qui soulignons.

4 *L'Odyssée*, trad. Leconte de Lisle, Ed. Jean de Bonnot, p. 2.

Dès le 9^{ème} siècle avant J.C., l'essentiel du mode narratif se trouvait donc posé avec l'alternance sagement entretenue entre les monologues, les dialogues (le plus souvent simplement reliés par un « Et le divin Ulysse lui répondit : » ou « il parla ainsi ») et la narration proprement dite, elle-aussi très évocatrice :

« Ayant ainsi parlé, elle attacha à ses pieds de belles sandales ambrosiennes, dorées, qui la portaient sur la mer et sur l'immense terre comme le souffle du vent. » ⁵.

En analysant la tragédie qui allait naître environ quatre siècles plus tard avec Thespis et Phrynicos, nous avons eu recours (au chapitre 7) à notre concept de **dipôle ADI/IPT** pour décrire le jeu subtil que les auteurs et les acteurs des premières tragédies cherchaient à entretenir avec leur public (jeu qu'Aristote cherchera à théoriser en 355 avant J.C. avec sa célèbre fonction cathartique).

Il nous restera sans doute impossible de comprendre de l'intérieur comment se passaient les (re)-présentations des aèdes et quels sentiments traversaient leurs auditeurs, nous ne pouvons qu'en rechercher des traces dans ce qu'en dit Homère lui-même :

« Et l'aède très illustre parlait, et ils étaient assis, l'écoutant en silence. » ⁶.

5 L'*Odyssée*, op. cit., p. 3.

6 L'*Odyssée*, op. cit., p. 8.

Plusieurs fois, l'Iliade et l'Odyssée font état du *silence* de l'assistance, du charme qu'exerce le poète (qui arrive à déclencher des « torrents de larmes » même à des guerriers réputés plutôt « durs ») ou encore des kyrielles de souvenirs qu'il déclenche dans ses évocations.

En chantant, les aèdes disposaient naturellement de l'outil oratoire (ou déclamatoire), lui-même fortement distanciateur, « *en ceci que les choses ou les idées exprimées, fussent-elles simples, concrètes et dites de manière habituelle (non littéraire et sans "effet") se trouvent médiatisées par le simple fait de la re-présentation devant un public.* » (cf. Chap 8.2).

On peut supposer que l'art des aèdes consistait justement à empêcher leur public de trop prendre de recul avec le « spectacle » en cours, d'où le recours à des procédés rhétoriques, à l'accompagnement musical, à des changements de registre (on dirait aujourd'hui de genre) pour « *re-médier* » aux défaillances identificatrices ou projectales (c'est-à-dire porter remède en médiant une nouvelle fois).

Mais ce niveau d'analyse ne suffit évidemment pas, et l'on pourrait poser comme hypothèse que ce qui a fait le succès définitif d'Homère tient à une « exploitation » extrêmement subtile (ou géniale) *de la rotation permanente et savamment entretenue du dipôle ADI/IPT*. En effet, pour jouir pleinement du poème ou du spectacle, l'auditeur doit pouvoir s'identifier à certains moments (aux « bons » ou aux « mauvais » selon son caractère et sa culture), se projeter (ou projeter une partie de lui-même) sur d'autres, mais surtout, **conserver la trace constante**

de son ego qui s'identifie, se projette ou s'écarte.

Dès lors, ce qui pouvait apparaître comme un simple procédé prosodique archaïque (devant faire l'objet de « progrès » littéraire par la suite), c'est-à-dire les nombreuses et célèbres tournures répétitives (« *le bouillant Achille* », « *le prudent Ulysse* », « *Athéna, la déesse aux yeux clairs [pers, brillants ou étincelants, selon les traductions ⁷]* » , « *Quand, du troisième jour Aurore [Eos], aux doigts de rose annonçait la venue...* », « *Et le prudent Ulysse lui répondit* », etc.) peuvent être réinterprétées à l'aune de notre lecture distanciatrice. Ces répétitions n'étant alors qu'un moyen (sûrement le plus simple) de « fidéliser le récepteur » (dans un langage d'aujourd'hui) en lui offrant des sortes de *pauses distanciantes* ⁸. C'est aussi ce que des analyses littéraires appellent « la musique de la langue », mais pour nous, il ne s'agit pas seulement de la musicalité de la répétition, qui générerait un rythme ou des respirations, mais davantage d'une sorte de « **marqueur distanciateur** » permettant de mieux assurer le fonctionnement cyclique du dipôle ADI/IPT.

Ceci étant posé, on peut tenter une brève description du phénomène réceptif, tel que nos hypothèses nous amènent à le considérer :

7 De celles de Leconte de Lisle à celles de Victor Bérard ou des dizaines d'autres, moins connues.

8 Nous ne disons pas « distanciatrices » en réservant ce terme à des emplois plus puissants et/ou plus sensibles.

.M2.9.1.2. La "réception" d'un chant d'Homère

Réaffirmons en préambule et avec force que nous sommes tout à fait conscient des limites d'une *étude théorique de la réception des chants d'Homère* (personne n'enregistrait le feedback !), mais nous sommes d'autant plus enclin à la mener que des études statistiques précises ont été publiées concernant ce qui n'est pour nous que la suite de notre travail (et dont nous allons aussi rendre compte), c'est-à-dire les mass-media audiovisuels et en premier lieu la télévision ⁹ pour laquelle nous essaierons de montrer qu'elle fonctionne sur les mêmes principes mais avec une toute autre prégnance sur ses spectateurs/consommateurs.

Il nous paraît possible de croire sans trop d'objections à ce que nous pourrions appeler la puissance évocatrice des chants des aèdes. Ce n'est pas pour rien que pas loin de mille ans plus tard, Saint Augustin se méfiera du théâtre :

« Mais quelle est cette pitié inspirée par les fictions de la scène ? Ce n'est pas à aider autrui que le spectateur est incité, mais seulement à s'affliger. Et il aime l'auteur de ces fictions dans la mesure où elles l'affligent. » ¹⁰.

9 Voir à ce sujet la recherche entreprise dès le début des années 60 par l'équipe de Georges GERBNER, de l'Université de Pennsylvanie (cf. bibliographie).

10 In *Les Confessions*, Livre Troisième, chapitre II, p. 50 de l'édition Garnier Flammarion de 1964.

Son rejet sera d'autant plus fort que :

« Les spectacles de théâtre me ravissaient : ils étaient pleins des images de mes misères et de substances où j'alimentais le feu qui me dévorait. »¹¹.

Si la prégnance des spectacles de théâtre paraissaient si forte, il fallait bien que cette force utilise des moyens efficaces pour s'exercer sur des spectateurs, même aussi « cultivés » qu'Augustin (donc susceptibles de connaître spontanément un assez grand recul). Et cette puissance remonte au moins au talent d'Homère.

On peut justement la caractériser par la gestion intuitive (!) des cycles (sans cesse variables) du dipôle ADI/IPT.

Dans cette hypothèse, le spectateur se trouve mis en situation (ou en condition) par l'arrivée de l'aède. Il *sait à l'avance* qu'il va participer à quelque chose d'agréable ou d'étonnant (Homère l'annonce souvent, ne serait-ce que lorsque l'on va chercher Démodocos, le « *divin aède* » aveugle.

Pendant le chant, accompagné à la cithare, les spectateurs semblent toujours très affectés par ce que dit l'aède :

« Mais quand le divin aède cessait de chanter, lui-même cessait de pleurer (...) Puis quand les princes des Phaiakiens excitaient l'aède à chanter de nouveau, car ils étaient charmés de ses paroles, de nouveau Ulysse pleurait, la tête cachée. »¹².

11 *Les Confessions*, op. cit., p. 50.

12 *L'Odyssée*, op. cit., Chant 7, p. 91.

Pour Ulysse, l'identification est totale, fondamentale, puisque c'est de son histoire personnelle qu'il s'agit. On assiste ainsi à un assez prodigieux *double niveau de mise en condition* : le spectateur humain peut s'identifier aux héros (peut-être même aux dieux, sait-on jamais ?), en écoutant le chant de l'aède. Il y parvient d'autant plus fortement ou facilement que le héros tragique s'y identifie lui-même, dans la narration de sa propre « odysée » (il s'agit en effet de l'épisode de la querelle d'Ulysse et d'Achille, qui est raconté bien après qu'elle ait eu lieu, et alors que ses hôtes, les Phéaciens/Phaiakiens, ne l'ont pas reconnu !). On assiste à une sorte de **phénomène de transfert de l'identification**. Puisqu'Ulysse « vit » intensément le poème et s'identifie... à lui-même, comment les autres spectateurs ne pourraient-ils l'imiter en s'identifiant mimétiquement eux-aussi à la « *victime malheureuse* » ? Naturellement ce processus d'identification est lui-même modelé par son complémentaire, le processus de projection/ transfert, chacun des spectateurs « fonctionnant » plus ou moins longtemps, en fonction du talent du narrateur et de la mise en condition qu'il parvient à réaliser, ainsi que de son degré d'acceptation ou d'adhésion à la narration ¹³.

C'est ce moment que choisit Homère pour rompre l'enchantement (le charme), en faisant dire à Alkinos (le roi Phéacien qui s'est rendu compte du « *trouble extrême* »

13 Voir le schéma du dipôle distanciation- ADI/IPT ainsi que la représentation de son cycle, figures 1.1 et 1.2, pp. 64-65.

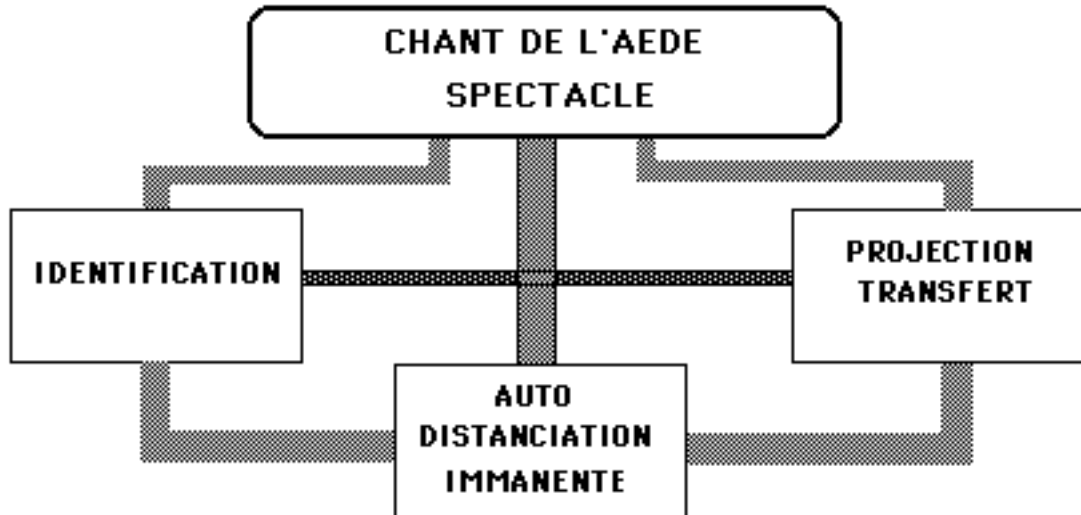
d'Ulysse) qu'il est temps de passer à d'autres activités :

« Maintenant, sortons, et livrons-nous à tous les jeux... »¹⁴.

En rompant ainsi le charme parmi les spectateurs de la narration (les phéaciens), Homère en « profite » pour *re-distancier* ses propres spectateurs. On trouve-là, de manière exceptionnelle, un premier condensé d'utilisation du dipôle ADI/IPT. Les autres auteurs ne feront que l'enrichir, jusqu'à ce que des moyens d'expression radicalement différents comme le cinéma et la télévision ne le redécouvrent et ne l'utilisent à leur tour en fonction de leurs possibilités techniques spécifiques.

On voit donc que sur ce texte fondateur, notre approche permet de rendre compte de ce que l'analyse littéraire nomme « *la puissance d'évocation* » d'Homère.

14 L'*Odyssée*, op. cit., p. 91.

.M9.Figure 9.1. Le dipôle ADI/IPT et le chant de l'aède :

Face à la re-présentation, plus ou moins « réaliste » selon qu'il s'agit du chant de l'aède ou d'un véritable spectacle mis en scène, le spectateur restera dépendant de son auto-distanciation immanente.

En fonction des caractéristiques du spectacle, on assistera à une « rotation » du dipôle autour de ses valeurs maximales. A certains moments, l'identification sera la plus forte et l'auto-distanciation immanente disparaîtra pratiquement : on retrouvera là un phénomène que l'on ressent assez bien avec certains films très « forts » que l'on veut analyser en conservant sur eux un regard extérieur ou professionnel, par exemple en cherchant à détailler les plans, leur durée, ou leur ordonnancement, et avec lesquels il arrive toujours un moment où on se laisse prendre, où on « tombe sous le charme » jusqu'à en oublier son analyse, ne serait-ce que pendant quelques secondes...

Naturellement, l'identification pourra être remplacée ou enrichie par ses corollaires, le transfert ou la projection affective.

Selon le degré d'équilibre entre la distanciation et l'identification/projection/transfert, on sera plus ou moins « intéressé », « accroché », concerné, subjugué ¹⁵ ou passionné par le spectacle (on pourrait croiser ce schéma avec celui du chapitre 8 (p. 1028) concernant les degrés de *réversibilité médiatique* pour essayer de dégager une sorte *d'échelle de « distanciativité » des médias*).

.M2.9.1.3. Les premières traces du “dialogue intérieur”

Près de mille ans avant que Saint Augustin n'écrive ses « *Soliloques* », on trouve déjà dans l'Iliade et l'Odyssée des traces très nettes de ce que nous appellerons provisoirement le « *dialogue intérieur* ».

Commençons par rappeler que dès les premières pages de l'Iliade, Homère emploie souvent la tournure « *Tandis qu'il délibérait ainsi dans son esprit et dans son cœur...* » ¹⁶, ce qui marque un premier seuil d'auto-distanciation personnelle et de reconnaissance de son ego. Mais ce « tour » littéraire ne serait pas probant s'il n'était complété par des phrases (plus rares dans

15 Terme que nous avons employé dans un questionnaire destiné à mettre à jour les potentiels identificateurs ou distanciateurs (cf. chapitre 7, et annexe E-12).

16 *L'Odyssée*, op. cit., p. 66.

l'ensemble de l'œuvre) du genre :

« Ah ! Malheureux que je suis ! Que va-t-il m'arriver ? »¹⁷.

On ne trouve cependant pas de trace très nette et permanente de dialogue avec soi-même. Il est vrai que toutes les pensées des héros étant aussitôt entendues (perçues) par les dieux, point n'est besoin de dialoguer avec soi-même, les dieux se mêlant immédiatement à la conversation. On pourrait rechercher plus attentivement s'il n'y a pas trace d'auto-distanciation personnelle dans les nombreux thèmes sur les doubles.

.M2.9.1.4. Conclusion

Nous avons longuement examiné l'Iliade et l'Odyssée en ce sens qu'elles représentent un temps fort (et même capital) de « l'histoire de la communication » (ceci, bien qu'étant dit en langage moderne, donc anachronique, illustre assez concrètement les possibilités interprétatives que pourraient offrir des démarches authentiquement distanciatrices). Notre grille de lecture, placée sous le signe du dipôle ADI/IPT nous a permis de rendre assez correctement compte des attitudes spectatorales supposées tour à tour identificatrices, projetantes ou distanciées

¹⁷ *L'Odyssée*, op. cit., p. 63.

du texte épique. Nous avons pu découvrir que le mécanisme distanciateur, dans ses manifestations positives et négatives se trouvait peut-être au cœur même de la révolution qu'opéra Homère dans la narration, en inventant les formes de l'épopée. Nous avons tenté de montrer en particulier, que par des mécanismes extrêmement subtils (répétitions, variations sur ces répétitions et transferts d'identification, Homère parvenait à dynamiser le cycle identification-distanciation de ses spectateurs, et posait là les fondements des « techniques de communication » dont les moyens modernes ne font qu'exploiter beaucoup plus loin les capacités suggestives.

Il ne saurait être question, pour autant, de simplifier outrancièrement la réalité et de ramener les médias modernes à une simple « *amplification-homothétique-des-phénomènes psycho-perceptifs* » qu'Homère a su exploiter il y a près de 3000 ans. Il existe selon nous un faisceau de différences irréductibles entre le chant homérique ou le théâtre grec qui le suivra quatre siècles plus tard et nos médias actuels et futurs. Pour se contenter de les citer, ces différences ont pour nom la **pression médiatique** incessante des mass- (ou des self-) media, **l'environnement de plus en plus médiatisé**, le **ciblage des produits et des messages** et **l'adaptation immédiate des contenus et des formes aux demandeurs** (conséquence extrême de l'hyper-adaptation des dialogues homme-machine, ce qu'en termes plus provocants, nous avons appelé un

nouveau « *socialisme culturel* »¹⁸.

Pour montrer le changement d'échelle gigantesque que nous connaissons depuis seulement deux ou trois décennies, on peut rappeler que le chant épique, le théâtre ou les autres spectacles du même genre présentent toujours une médiation « *douce* », laissant s'établir ou encourageant un équilibre dynamique entre les bases du dipôle perceptif. Avec les médias modernes, de plus en plus perfectionnés et unidimensionnels, présentant des mondes illusoires « plus vrais que nature », notamment par un médiatisation de plus en plus « dure » (extérieure à l'individu), l'équilibre dynamique est irrémédiablement détruit si le récepteur humain ne filtre pas chacune des composantes des messages qui l'assaillent pour reconstituer ad hominem son dipôle perceptif. C'est d'ailleurs ce que nous confirme **André Leroi-Gourhan** :

« La marge d'interprétation individuelle est excessivement réduite [avec le cinéma sonore et la TV] puisque le symbole et son contenu se confondent dans un réalisme qui tend vers la perfection (...) le spectateur est laissé hors de toute intervention active. »¹⁹.

En d'autres termes, les « médias anciens » (envisagés ici comme ceux qui ne représentent que des simulacres lointains de la réalité) déclenchaient perpétuellement la distanciation critique et épisodiquement la distanciation dialectique (définie provisoirement

18 Cf. chapitre 2, p. 130, 143, chapitre 3, p. 266.

19 In *Le geste et la parole, La mémoire et les rythmes*, op. cit., p. 295.

rement comme une distanciation semi-autonome qui veut s'exercer et qui sait qu'elle s'exerce ou ne s'exerce pas en fonction des autres caractéristiques de la communication). Les médias modernes (envisagés ici comme ceux qui représentent des simulacres proches de la réalité) déclenchent rarement la distanciation critique et plus souvent la distanciation dialectique qu'il convient *d'apprendre* à maîtriser efficacement. D'où l'urgence de parvenir à mettre au point des **procédures d'auto-appropriation distanciante** efficaces.

.M1.9.2. Saint Augustin. Les Confessions
--

(IV^{ème} siècle après J.C.)

« La voix reprit, elle semblait me dire : “Sois sourd aux sollicitations impures de la chair en ce monde, afin de la mortifier. Elle te conte des délices qui ne valent pas la loi du seigneur, ton Dieu” **Ce débat se déroulait dans mon cœur, et c'était moi qui luttais contre moi-même.** »²⁰.

Saint Augustin nous paraît constituer un point de passage obligé de notre examen. Rappelons de nouveau qu'il ne saurait être dans nos intentions de scruter tous les grands textes de l'histoire de l'humanité à la lumière de l'auto-distanciation immanente. Nous nous contenterons, plus modestement, de

²⁰ In *Les Confessions*, livre Huitième, Chapitre 12, p. 174 de l'édition Garnier Flammarion, 1964. C'est nous qui soulignons.

relire une petite partie d'entre eux et de rechercher si nos hypothèses n'y trouvent pas de contradiction catégorique, de « scandale » ou de démenti les remettant fondamentalement en cause.

Dans « *Les Confessions* », qui fixèrent les règles de la vie religieuse pour des siècles, Saint Augustin, comme dans tous les textes « introspectifs » se trouve dans l'obligation de parler de son *lui* intérieur. Nous noterons qu'il ne le fait qu'assez rarement sur l'ensemble de l'ouvrage, sauf justement à des moments cruciaux, entre autres, celui de cette violente lutte interne entre lui et une autre partie de lui-même (son *double mauvais*, celui qui porte le mal). Pour la religion en général, et la religion chrétienne en particulier, la dialectique du bien et du mal dont nous serions tous inégalement (ou également ?) porteurs se satisfait fort bien de la possibilité qu'a l'esprit de pouvoir se dissocier de lui-même (ou du corps) et d'entamer un dialogue nourri avec ce dernier. Un des autres ouvrages de Saint Augustin ne s'appelle-t-il pas justement et fort à propos « *Les Soliloques* » ?

Dans ces conversations intérieures (dont les « voix » et autres songes ultérieurs ne sont sûrement que des variantes), nous serions tenté de voir une trace supplémentaire de l'auto-distanciation immanente que nous traquons sans relâche. Il convient cependant de ne pas aller trop vite en besogne et de rechercher plus attentivement d'autres indices concordants.

Quand Augustin s'entretient avec lui-même pour affermir sa

foi, il « dialogue » consciemment, mais cela ne l'empêche pas de rapporter ses propos, sans aucune recherche d'effet littéraire, au contraire d'autres écrivains qui bien après lui tenteront eux-aussi de dialoguer avec eux-mêmes, comme Rousseau, Chateaubriand ou Proust. En d'autres termes, il nous semble que les confessions d'Augustin sont plus « pures », moins littéraires, et partant, que les aspects distanciateurs (limités à ses dialogues intérieurs) sont plus authentiques que d'autres témoignages davantage « travaillés », un peu comme certaines de ces improvisations à l'orgue qui ne sont que très rarement totalement spontanées.

.M2.9.2.1. Distanciation et mémoire

Un des ersatz les plus puissants de la distanciation est sans conteste la mémoire (en langage cybernétique, on pourrait dire qu'elle constitue un artefact construit et examiné a posteriori).

Si la distanciation n'existait pas, simultanément à l'action en cours, nous n'aurions que la mémoire des faits ou des sentiments pour prendre du recul avec les événements que nous avons vécus auparavant. C'est d'ailleurs ce qui se produit en règle générale, ce qui s'illustre très bien par l'idée commune selon laquelle « *le temps permet de prendre du recul avec le contingent...* » ou encore qu'il « *travaille pour l'histoire...* ». Si l'on fait une brève parenthèse sociale sur cette conséquence fâcheuse (celle du décalage temporel assez important entre la

survenance des faits et leur interprétation mûrement réfléchie), on doit considérer que l'écart entre le fait et son interprétation est presque toujours générateur de trouble, d'erreur ou d'échec (pour cause de mauvaise intégration de toutes les données du problème...). D'où l'importance extrême à pratiquer très tôt et sur le maximum de sujets (« froids » ou « chauds ») une distanciation critique et dialectique permettant de prendre la mesure des différents paramètres et d'en déduire les solutions les plus appropriées. C'est ce que nous avons appelé **l'éducation distanciatrice** ²¹.

Si les faits s'enfouissent dans la mémoire et nous reviennent médiés ou médiatisés ²² par celle-ci, on comprend mieux l'origine des dialogues intérieurs. Ils se rapportent presque toujours à des événements anciens ou permanents (la lutte contre la chair...), vis-à-vis desquels, le « stockage en mémoire » ne peut être que bénéfique pour mieux prendre ses distances avec les faits eux-mêmes. La distanciation vient de la durée et de l'oubli (de l'oubli des scories ou du « *trop factuel* »).

Le souvenir classique est pure médiation. Et quand Saint Augustin s'accuse d'un menu larcin de jeunesse, le souvenir du vol transforme déjà le vol en épreuve de la foi. Il ne lui reste plus qu'à réexpliquer le fait sous la lumière de la foi.

Pressentant l'importance de la mémoire (dans ce que nous

21 Rappelons que nous ne définirons complètement celle-ci que lorsque nous aurons achevé notre travail de recherche autour de la distanciation médiatique.

22 Les mécanismes mnémoniques peuvent intégrer des formes communicatoires modernes et extérieures (comme le flashback), en leur faisant subir une véritable médiatisation et non une simple médiation.

appellerions ses effets distanciateurs), il y cherche (sans la trouver) l'origine de ce que nous nommerions peut-être aujourd'hui la **médiation fondamentale**, c'est-à-dire la *transcendance* :

« Mais où demeurez-vous dans ma mémoire Seigneur ? où y demeurez-vous ? (...) Quand je vous ai cherché par le souvenir, j'ai dépassé cette partie de la mémoire que possèdent aussi les animaux : je ne vous y trouvai point parmi les images des objets matériels. J'en suis venu à cette partie à laquelle j'ai confié les états affectifs de mon âme et je ne vous y ai pas trouvé non plus. **J'ai franchi le seuil de la demeure que mon esprit lui-même a dans ma mémoire** (car l'esprit se souvient aussi de soi), mais vous n'étiez pas davantage là. »²³.

Comment ne pas voir dans la « zone » de mémoire qui constitue la « demeure de son esprit », une manifestation de l'auto-distanciation immanente ? Et comment ne pas remarquer qu'après qu'il ait scruté les parties traitant des souvenirs matériels puis de celles concernant les souvenirs affectifs, c'est dans une strate ultime de sa mémoire, celle dans laquelle son esprit se fixe et dans laquelle se crée par conséquent son auto-distanciation immanente, qu'il recherche la divinité (sans la trouver, puisqu'ainsi qu'il conclut un peu plus loin : Dieu est partout puisqu'il ne peut se cantonner à une activité particulière, fût-elle la plus noble).

23 In *Les Confessions*, livre Dixième, Chapitre 25, op. cit., p. 228.

Nous aurons à examiner plus tard la question de la divinité, mais, comme pour poursuivre cette esquisse de raisonnement, Saint Augustin rappelle dans une autre section (sans relation de cause à effet apparente entre elles) la force de la médiation religieuse. On ne peut que rester très étonné par l'espèce de redondance entre d'une part la recherche de Dieu en un point de l'esprit qui favorise les comportements distanciateurs (par le recul temporel infligé aux faits quand ils deviennent des souvenirs), et de l'autre par l'affirmation du rôle médiateur (« *médiatique* » ?) de Jésus :

« ... ce médiateur entre Dieu et les hommes, l'Homme Jésus Christ. »²⁴.

Cette concordance entre distanciation et religion ne peut pas ne pas nous interpeller fortement. Mais en fait, la question de la religion nous apparaît extérieure à notre problématique distanciatrice, sauf à considérer qu'elles concernent l'une et l'autre des ressorts fondamentaux de notre psychologie individuelle et sociale.

Comme beaucoup d'autres après lui, Saint Augustin essaie de s'introspecter, sans illusion sur l'efficacité de la méthode, et en sachant pertinemment qu'il existe des régions de l'esprit ou des classes de problèmes qui ne sont pas accessibles par des

24 In *Les Confessions*, livre Dixième, Chapitre 42, op. cit., p. 250. Saint Augustin cite ici les Ecritures, II, 5.

méthodes d'auto-examen, ou pour nous, d'auto-distanciation. Sa leçon mérite d'être retenue pour son exemple d'humilité et d'intuition :

« Car il y a en moi de déplorables ténèbres qui me dérobent la vue de mes virtualités profondes, de sorte que, lorsque mon esprit s'interroge sur ses forces, il sait bien qu'il ne doit pas se fier à lui-même, **parce que son contenu reste le plus souvent caché, si l'expérience ne le lui révèle.** »²⁵.

Le thème de l'expérience, souligné avec force ici nous renvoie une fois de plus à notre approche fondamentale. En effet, qu'est-ce donc que *l'expérience* sinon une distanciation temporelle, médiée par l'écoulement du temps, et médiatisée par l'intériorisation, la verbalisation, la conceptualisation ou la formalisation (parfois abusives et hâtives) des événements.

Comme pour les seuls souvenirs, la médiation de l'expérience n'apparaît guère attractive en ce sens qu'elle ne se révèle que fort peu capable d'aider à résoudre vite et bien des problèmes immédiats et concrets.

Ici encore, seule une **initiation (éducation) distanciatrice** pourrait permettre d'espérer un accroissement des performances sociétales de l'individu, en termes de meilleure utilisation de l'énergie pour le bien commun plutôt que pour la compétition.

25 In *Les Confessions*, livre Dixième, Chapitre 32, op. cit., p. 236.

.M1.9.3. Cervantès (1547-1616)

« *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* », paru à Madrid en 1605 (pour sa première partie), marque une autre étape fondamentale dans la littérature universelle. Cervantès y montre une inépuisable imagination créatrice et Don Quichotte fait preuve dans sa « folie » d'un étonnant recul sur lui-même. Sans vouloir faire dire au texte plus qu'il ne signifie, on y trouve plusieurs passages dans lesquels il est fortement question de « *distance par rapport à la réalité* » et de conversation intérieure (sans pour autant que celle-ci prenne l'apparence du soliloque conscient et parfois voulu).

Rappelons que cette conversation avec soi-même dépasse dans les textes que nous examinons ici les simples conventions d'exposition d'une action, telles que la tradition théâtrale et littéraire les a déjà établies depuis longtemps. Pour nous, il s'agirait bien plutôt de rechercher les premières traces de distanciation consciente, volontaire (et dramatiquement justifiée) dans les plus grandes œuvres.

On remarque que dès le chapitre II, Cervantès dépasse les conventions narratives classiques du genre :

« ... il se tranquillisa l'esprit et continua son chemin... »²⁶.

26 In *Don Quichotte*, Chapitre 2, p. 24 de l'édition Jean de Bonnot, Paris 1969.

Cervantès raconte comment son héros se parle à lui-même :

« En cheminant ainsi, notre tout neuf aventurier se parlait à lui-même, et disait : “Qui peut douter que dans les temps à venir, quand se publiera la véridique histoire de mes exploits, le sage qui les écrira, venant à conter cette première sortie que je fais si matin ne s'exprime de la sorte : "A peine le blond Phœbus avait-il étendu sur la spacieuse face de la terre immense les tresses dorées de sa belle chevelure (...) qu'à la venue de l'aurore au teint de rose (...) le fameux chevalier Don Quichotte (...) prit sa route à travers l'antique et célèbre plaine de Montiel".”... »²⁷.

On peut penser que le « fondateur » Cervantès pastiche le fondateur Homère dans le but de mieux se moquer de son héros (et peut-être d'une certaine tradition culturelle, lourde et artificielle). Ce qui retiendra surtout notre attention, c'est **l'utilisation de la citation dans la citation** (qui est devenue depuis longtemps un banal procédé littéraire, mais dont on mesurera ici ce que fut peut-être l'aspect novateur en se rappelant avec quelles difficultés le cinéma peut aujourd'hui essayer d'offrir des équivalents). Comment ne pas remarquer que Don Quichotte, dans sa « folie », met à contribution son fonds culturel (ici grec) pour s'extraire (se distancier) d'une réalité qu'il juge évidemment trop conventionnelle, trop plate, trop morne. Le talent de Cervantès tient justement à la justification qu'il donne à cet acte bizarre : Don Quichotte

²⁷ *Don Quichotte*, Chapitre 2, op. cit., pp. 26/27. Nous devons recourir à des triples guillemets.

imagine déjà la future narration historique de ses « exploits » (on retrouve ici la bien connue « **distanciation temporelle** »).

Pour reprendre notre parallèle avec le cinéma, nous pourrions citer, dans un domaine pas si éloigné que cela, le western « *Mon nom est personne* » de Tonino Valerii (premier assistant de Sergio Leone). Voici comment nous présentions ce film dans un de nos ouvrages :

«... Dans la dernière partie du film, le héros solitaire va être attaqué par une horde de brigands (le clin d'œil au western classique est évident). On assiste à une succession très rapide de plans serrés, de travellings avec les chevaux, les naseaux, les étriers, les sabots, le fusil, etc. Nous sommes exactement dans la pleine utilisation du cinéma. Le montage amplifie l'accélération de l'action ; le paroxysme est tout proche lorsque la horde charge et que le héros tire sur ses assaillants, la musique et le bruitage accroissant encore le suspense (au moins pour les amateurs de westerns !).

C'est cet instant précis que choisit le réalisateur pour remplacer les “vues réelles”, cinématographiques des chevaux mordant la poussière, *par des photographies en Noir & blanc* suggérant leur chute. *Le moment le plus rapide de l'action se trouve illustré par des vues fixes défilant à une cadence élevée.* L'ellipse devient limpide lorsque, par un élargissement du plan, nous continuons de les voir dans un livre d'histoire sur la “Conquête de l'Ouest”. Grâce à cet exploit fameux entre tous, le héros est passé dans l'Histoire, il n'a plus qu'à prendre sa retraite. »²⁸.

28 In *De la diapositive au diaporama*, op. cit., p. 23.

Il n'est évidemment pas dans notre intention de chercher de trop précises traces de progression narratrice dans les divers procédés littéraires employés depuis Homère (on manque d'outils d'analyse et de démonstration), mais il n'empêche qu'un texte comme l'histoire de Don Quichotte ouvre de nouveaux horizons à la peinture des caractères et à la description du « mécanisme des consciences ».

Dans tous ces textes, il serait passionnant de rechercher si l'on peut relever ne serait-ce qu'une trace, de ce que nous ne pourrions provisoirement qu'appeler une « *révélation distanciatrice* ». A cet effet, cet extrait du Don Quichotte pourrait être interprété (à condition de s'en distancier suffisamment !...) comme une manifestation de la médiation culturelle, nous amenant à voir le réel autrement, et à y projeter (ou transférer) nos propres concepts (ou sentiments).

Domage (ou hautement significatif...) que l'intéressé soit « fou » !... A moins que la différence entre la folie ordinaire et la folie extraordinaire (c'est-à-dire la raison) ne soit justement en coïncidence avec la capacité de savoir que l'on médie ou que l'on médiatise le réel, autrement dit d'être l'agent conscient (et déclencheur) de sa propre auto-distanciation immanente.

« Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière principale de mon livre. »²⁹.

Il est communément admis que la vie et l'œuvre de Montaigne sont placées sous le signe du *recul critique*. Ce recul, cette « distance » lui furent justement reprochés par beaucoup de censeurs ou de juges, sous l'accusation de scepticisme, voire de pyrrhonisme, ce qui devra nous faire nous interroger sur les risques de ce glissement isolateur et dominateur. Bien qu'il ne puisse évidemment pas être dans notre propos de rechercher ce en quoi *l'approche intellectuelle de Montaigne en fit un des fondateurs de l'auto-distanciation consciente et volontaire* (il y faudrait une (re)-lecture complète des Essais !), on pourrait néanmoins retracer à très grands traits l'originalité de sa démarche.

Lorsqu'il rédige la première partie de son œuvre, Montaigne veut peindre l'âme humaine commune à tous les hommes au travers de la sienne qu'il a le sentiment de pouvoir bien connaître (retrouvant en cela la tradition de Saint Augustin).

Les nombreux chapitres des Essais ne cessent dans leur grande majorité, de montrer comment se dégager de la réalité, s'échapper du contingent, de jouir ou de ne pas jouir du temps qui passe. Cette « idéologie » pouvant provoquer des remises en cause trop intégrales des valeurs fondamentales de la société (n'oublions pas que Montaigne a écrit pendant les premières guerres de religion), sa « *tolérance sceptique* » a parfois été

29 In *Les Essais*, Première partie : « Au lecteur ».

perçue comme un refus de s'engager dans les combats d'idées de son temps (ce qui ne l'empêcha pas de mener une carrière politique pendant ses deux mandatures à Bordeaux).

Toutes choses inégales par ailleurs (en particulier l'état de développement des médias), nous pourrions affirmer que son attitude vigilante, accueillante, curieuse et exigeante nous paraît constituer, par rapport à son temps, une excellente illustration d'une distanciation généralisée à l'éducation et à la vie sociale. Le recul critique de Montaigne tenant à la fois de sa propre éducation, de sa culture multiforme, et surtout de son extraordinaire capacité à synthétiser les informations pourtant éparses qu'il pouvait collecter. En ce sens, sa modernité souvent soulignée (en matière éducative par exemple) s'étend pour nous jusqu'à l'art d'intégrer les faits dans une société complexe (dans le contexte de crise religieuse et de guerres de son époque), un peu comme de nos jours, il devient indispensable de savoir (c'est-à-dire d'avoir appris) à intégrer non plus seulement des faits, mais les (re)-présentations de ces faits qu'en donnent les mass-media au travers de leurs codes et de leurs langages. Plus la représentation du réel se trouve médiatisée, plus notre appréhension du monde se doit d'être médiée et distanciée des artefacts et de leur réductions unidimensionnelles, sous peine d'enfermement perceptif.

« Si j'ai voilé mon regard, c'est sur moi-même que se penche le trouble de mon visage (...) C'est que le pauvre Brutus, en guerre avec soi-même, oublie envers les autres les signes de l'amitié. »³⁰.

Avec Shakespeare, et peut-être aussi, mais dans une moins grande mesure avec Christopher Marlowe ou Ben Johnson, nous dépassons l'incident ou l'accident historique, moteur « traditionnel » de la narration dramatique, pour accéder pleinement à la « *tragédie intérieure* » dans laquelle le spectateur participe (s'identifie, projette ou transfère) aux passions de l'ego. Ceci nous inviterait une fois de plus à une *lecture distanciatrice* des tragédies élisabéthaines (et avant elles des tragédies espagnoles de la fin du 16^{ème} siècle, notamment celles de Hiéronimo). Un examen minutieux nous montrerait sans doute qu'une des grandes originalités (et force) des tragédies de Shakespeare réside dans *la conscience du mal au sein même de l'exercice du mal* auquel se livre le héros. La communication de cette conscience malheureuse dépassant (transcendant ?) radicalement les conventions habituelles de l'expression dramatique (comme le *monologue d'exposition* ou la *colère expressive*). Il nous semble que Shakespeare va beaucoup plus loin et rejoint ou dépasse peut-être pour la première fois, les buts cathartiques fixés par Aristote.

Avec Shakespeare, il semble que l'on passe d'une **mimesis**

30 In *Jules César*, Acte I, Scène II, La Pléiade II, p. 559.

d'appropriation factuelle (celle de l'action en cours, de ses enchaînements et des seules réactions des héros, conçus comme les jouets de leur destinée) à une « *mimesis d'appropriation intellectuelle* » dans laquelle le spectateur participe à la connaissance que le héros a de ses propres actions au moment où il les commet, entretenant alors avec lui ce que nous appellerions volontiers une amorce de « *mimesis dialectique* » (et donc de distanciation).

Comme on va le voir ci-dessous, Shakespeare dépasse et transcende les règles les plus connues des conventions scéniques, par exemple, l'emploi de la troisième personne par César :

« Oui, César sortira : car ces prédictions concernent l'univers entier autant que César. »³¹.

La plupart de ses tragédies montrent cette conscience malheureuse des héros :

« Ma pensée où le meurtre n'est encore qu'une fiction,
Ebranle à tel point l'harmonie de mon corps, que toute
faculté
S'étouffe en conjectures, et que rien n'est
Sauf ce qui n'est pas. »³².

« I have a kind of self resides with you,
But an unkind self that itself will leave
To be another's fool. »

31 In *Jules César*, Acte II, Scène II, 28,29.

32 In *Macbeth*, Acte I, Scène III, 139,142.

« J'ai une sorte de moi-même qui réside avec vous,
mais un moi méchant qui veut se fuir lui-même
pour être dupe d'un autre. »³³.

Nous pourrions citer ainsi de très nombreux passages dans lesquels, bien au-delà des conventions scéniques, les personnages s'interrogent sur eux-mêmes et commettent des actions tout en continuant d'entretenir un dialogue intérieur avec eux-mêmes.

C'est ce moment crucial de la re-présentation théâtrale que Shakespeare nous paraît avoir extraordinairement illuminé.

Si nous reprenons nos conclusions sur la tragédie grecque, nous avons décelé la tendance de la re-présentation théâtrale à lutter contre l'auto-distanciation en entretenant avec les spectateurs une relation dialectique les faisant tour à tour projeter (ou transférer) leurs sentiments (ou passions), ou s'identifier aux héros. Grâce à Shakespeare, il va nous être possible d'affiner notre analyse des phénomènes distanciateurs et de trouver une des premières (et des plus grandes) traces de **distanciation dialectique** (conçue ici comme un stade plus général, conscient, alternatif et volontaire de la distanciation critique).

*.M2.9.5.1. Mimesis factuelle et
mimesis intellectuelle. De la
distanciation critique à la*

33 In *Troilus et Cressida*, Cressida, Acte III, Scène II, 147,149.

distanciation dialectique.

Dans tout processus de re-présentation dramatique, nous commencerons par séparer la **causalité extérieure** (accomplissement de la destinée, comme dans la tragédie grecque classique) dans laquelle on pourrait dire en langage moderne, que les personnages sont les sujets de l'action, de la **causalité intérieure** dans laquelle les situations sont beaucoup plus complexes, les personnages davantage les objets (ou les agents) de leur propre histoire. Face à ces causalités (dont la seconde serait représentée ici par les tragédies shakespeariennes), l'auto-distanciation ne nous paraît pas intervenir de la même façon. Et la différence nous semblerait figurer la matrice de la distanciation dialectique.

Dans la causalité extérieure, l'auto-distanciation se manifeste par la distanciation critique et les moyens scéniques visent à rétablir un minimum de participation, d'identification, ou de projection. Ces moyens sont bien répertoriés, ils font appel à la commisération, à la pitié, à l'exaltation (ou l'excitation) esthétique, à l'interpellation, à l'invective, etc. Lorsque le spectateur « accepte » de participer, c'est-à-dire de ne pas rejeter le spectacle en cours, c'est surtout la *mimesis factuelle* qui fonctionne. En d'autres termes, les spectateurs sont invités à adhérer à l'histoire par les événements (tristes) qui s'y produisent et à pleurer le sort des héros malheureux, tout en se consolant par le fait de n'être pas vraiment à leur place.

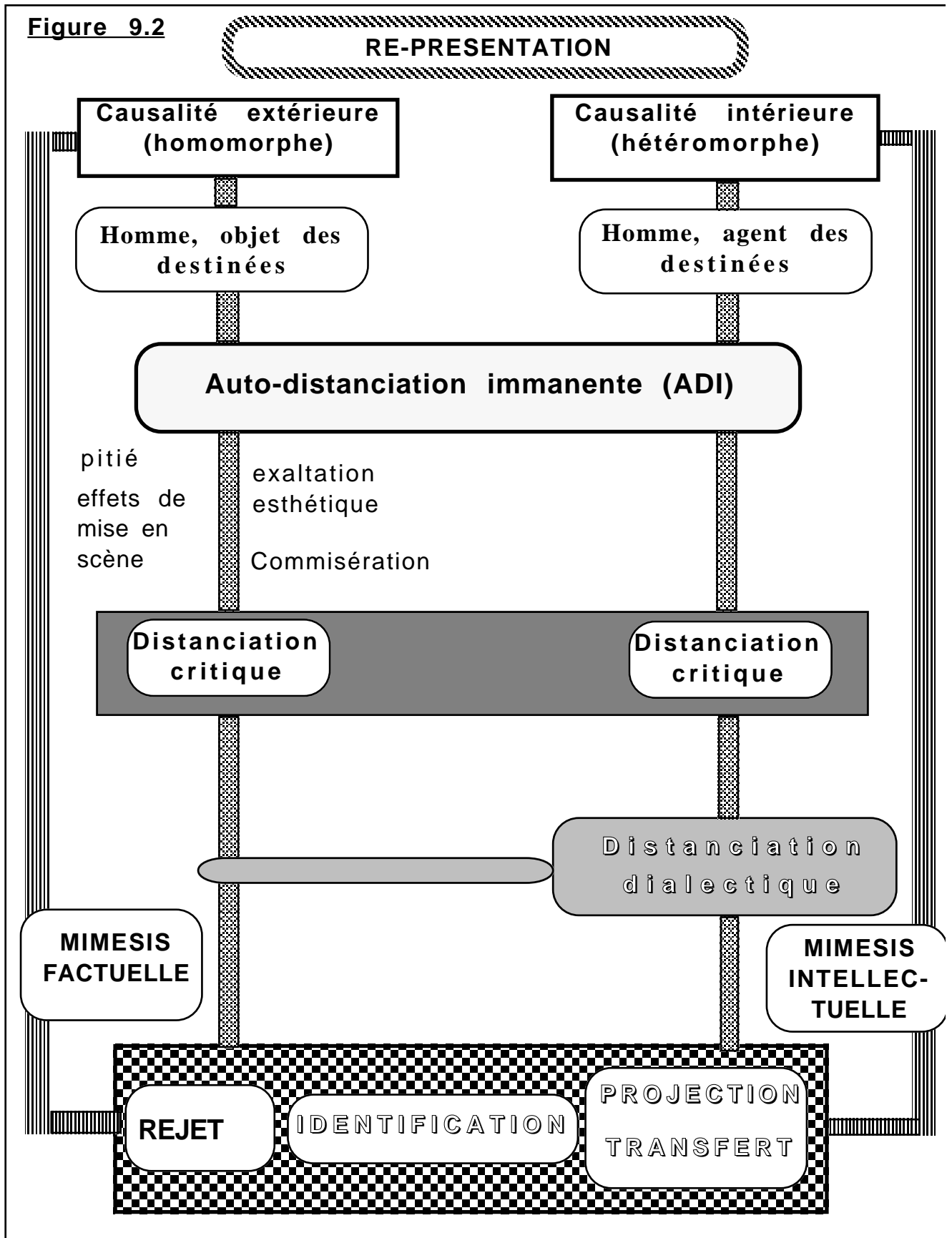
Avec Shakespeare (que nous prenons ici pour point de référence, même si d'autres auteurs ou d'autres pièces ont peut-être présenté des caractéristiques communes à celles que nous y décodons), on entre de plain-pied dans la causalité intérieure (qui n'exclut évidemment pas la causalité extérieure des quelques rares « *Deus ex machina* » de ces pièces).

Cette « **lucidité négative** »³⁴ des héros shakespeariens nous semble de nature à enclencher les mécanismes de distanciation dialectique. Quand Cervantès place des citations dans les citations destinées à montrer le recul de Don Quichotte sur lui-même et concomitamment celui du lecteur, il nous apparaît qu'on assiste avec Shakespeare à un phénomène du même ordre mais d'une beaucoup plus grande force encore : la conscience malheureuse d'être l'agent de son drame personnel, qui distancie (au sens immédiat du terme) le personnage de l'action en cours, oblige (ou invite) le spectateur à entretenir avec le personnage et avec lui-même, qui écoute, qui voit ou qui « participe », une relation plus complexe, à la fois plus intense et plus distanciée. Cette relation qui passe par une mimesis plus « intellectuelle » en ce sens qu'elle ne s'établit pas sur la surface du réel (même scéniquement re-présenté) mais à l'intérieur de soi-même via ce qu'en disent les personnages, nous semble constituer le moteur de la distanciation dialectique qui implique que le spectateur médie (ou médiatise avec nos moyens modernes) encore plus fortement l'action en cours. C'est même

34 Henri FLUCHÈRE, *Présentation des comédies et tragédies*, in Œuvres de Shakespeare, La Pléiade II, op. cit., p. CXLIII.

sûrement **dans la distanciation dialectique**, qui oblige à être conscient de ce que l'on écoute pour mieux s'y identifier, ou mieux s'y projeter, **que réside la plus grande part de la jouissance esthétique.**

.M9.Figure 9.2. (page suivante). Le dipôle ADI/IPT, les distanciations critique et dialectique, les mimesis factuelle et intellectuelle. Nous avons essayé de synthétiser les deux approches, à nos yeux fondamentales, de la (re)-présentation médiatisée du réel.



Dans l'une, **la causalité est extérieure** (la destinée, les combats des dieux et tous les « *Deus ex machina* »), l'homme y est plutôt l'objet des destinées (comme dans l'Orestie). Dans l'autre, **la causalité est aussi intérieure** (sans exclure pour autant toute causalité extérieure, les deux pouvant naturellement se combiner). L'homme s'y trouve davantage l'agent de sa destinée (sans que pour autant ceci présuppose qu'il soit totalement libre de ses actes et de ses pensées).

Face à ces deux « situations » fondamentales, le spectateur « oppose » (consciemment, volontairement ou non) son auto-distanciation immanente.

Dans la causalité extérieure, les relations sont de type homomorphe et la distanciation critique peut s'établir assez facilement. L'auteur, le metteur en scène ou le « réalisateur » lutteront contre elle avec les moyens « classiques » de mise en situation. On assistera à la rotation du dipôle ADI/IPT, telle que nous l'avons déjà décrite.

Dans le cas de la causalité intérieure, la partie extérieure fait aboutir au même résultat. On arrive aussi à la distanciation critique.

Mais le trait différenciateur fondamental tient à la **causalité hétéromorphe** (qui ne consiste pas en un simple décalque des réactions des personnages, même masqué par une mise en scène plus ou moins compliquée). Cet hétéromorphisme va se comporter comme le creuset de la distanciation dialectique. En assistant au dialogue intérieur des héros, les spectateurs, pour

pouvoir s'identifier ou se projeter, vont « devoir » entretenir un nouveau type de relation avec ceux-ci. On pourrait dire qu'il s'agit presque, dans certains cas, d'une « *conversation imaginaire* » mais consciente ou semi-consciente entre leurs doubles (ou leurs ego) respectifs.

Si le spectateur ressent et participe au dialogue et/ou au combat intérieur du héros, il ne peut plus se « contenter » de manifester sa distanciation de manière critique (en termes de remarques factuelles sur la narration, la vraisemblance ou la véracité des faits re-présentés), il « doit » parvenir à une participation plus intense avec la souffrance (ou la jouissance) du héros avant d'y projeter ses propres tourments, inquiétudes, joies ou passions. En d'autres termes, nous croyons que la représentation de dialogues intérieurs complexes offrant une image du tourment intérieur, montrant que l'homme est l'agent conscient de sa destinée ³⁵ ne pourront conduire aux habituels phénomènes d'identification/projection/transfert que via la distanciation médiatique qui en quelque sorte, médiatise la représentation.

Il conviendra de reprendre cette analyse lorsque nous étudierons dans le détail les médias audiovisuels, ce qui nous permettra d'en isoler plus facilement les variables spécifiques et

35 Dans cette hypothèse, nous laissons volontairement de côté l'aspect déterministe ou non déterministe en le prenant pour non distinctif (on peut sincèrement croire être l'agent de sa destinée sans se rendre compte que tous ses actes sont déterminés à l'avance. C'est même là un des thèmes favoris de la tragédie).

de repérer plus précisément quels types de distanciation ils présupposent.

Ce qui n'était pour nous au début de ce travail qu'intuition « culturelle » semble se trouver confirmé par de nombreuses études érudites sur Shakespeare :

« C'est le retour sur soi, la plongée en soi, la conscience douloureuse que le personnage prend de la situation où il se trouve. Il ne s'agit pas de la litanie, de l'apitoiement sur soi, ni du monologue agressif destiné à situer le personnage dans son contexte pour un public qui s'attend à voir jouer une convention de cet ordre, **mais bien de cette capacité qu'il a de saisir les données du problème qui s'offre à lui**, les raisons de son angoisse et de sa souffrance, bref **le sens du conflit qui l'oppose au monde de cette mortelle façon.** »³⁶.

36 Henri FLUCHÈRE, *Présentation des comédies et tragédies*, in *Œuvres de Shakespeare*, La Pléiade II, op. cit., p. 59. C'est nous qui soulignons.

.M1.9.6. Des références littéraires et poétiques plus récentes

Dans la section précédente, nous nous étions volontairement limités à examiner les premières traces de distanciation dans quelques « grandes œuvres » phares. Il est cependant de nombreux autres textes qui montrent son déclenchement volontaire ou inconscient, sa mise en œuvre, et parfois même son fonctionnement essaient d'offrir des images d'une nouvelle « conscience du monde ». Rien d'étonnant alors à ce que nous commençons par les poètes.

.M2.9.6.1. *Poésie et distanciation*

La poésie est déjà en elle-même, croyons-nous, une pure distanciation du réel et de ses représentations habituelles. Par le fait qu'elle crée sans cesse des nouvelles associations de mots et d'idées, *elle ne peut que donner de la distance avec la réalité*. On en profitera pour remarquer que le recul du poète (et du lecteur) semble croître avec l'évolution de la poésie européenne vers le romantisme d'abord, puis vers le symbolisme. Il n'empêche que même dans la poésie la plus descriptive (dans quelle mesure l'est-elle totalement ?), on assiste, en tant que lecteur, à une forte distanciation de l'objet de la description. Si l'on compare un instant avec la prose la plus

« narrative », on ne tarde pas à remarquer que la forme propre du langage poétique est en elle-même un puissant facteur de distanciation. Cette forme et ses multiples conventions (rythmiques, mélodiques, syntaxiques, sémiologiques et jusqu'à typographiques) ne correspondent absolument pas à la manière « naturelle » de décrire la réalité (c'est même tout l'art du poète que d'entretenir et de renouveler cette relation « biaisée » avec le réel). Certains d'entre eux, poussant cette logique à l'extrême, n'hésitent pas à couper la poésie du réel :

« L'artiste n'a que faire de la peine du pêcheur. Il se contente de le peindre sur la rivière enneigée... »³⁷.

Lorsque cette « déconnection » se produit, on peut considérer que la distanciation (de l'auteur) devient infinie. Et il semble bien que, sauf cas particulier (d'égoïsme ou d'ascèse volontaire), il vaille mieux que la distance n'atteigne pas de telles valeurs pour que l'œuvre d'art continue à fonctionner. Une œuvre « réussie » est le plus souvent un (savant ?) dosage entre la participation/adhésion (ou le vécu social ou réel) et la part distanciatrice, intrinsèque de la démarche artistique. **Si l'art est pure médiation, il est aussi pour nous pure distanciation**³⁸. Quand un poème « fonctionne » sur ses

37 LAO-TSEU, in *Anthologie de la Poésie chinoise*, Paris, Tchou, 1975.

38 Il serait peut-être possible de chercher à éclairer l'approche de l'art contemporain avec la distinction entre la médiation et la médiatisation. S'il l'art était et reste « médiation », il se pourrait qu'il devienne de plus en plus « médiatisation » (au sens donné au chapitre 6) et intègre la distanciation dialectique du récepteur dans le processus de participation ou de re-création de l'amateur (au sens de celui qui aime). Nous croyons en avoir décelé une trace chez Pierre LÉVY, *La Machine univers*,

lecteurs (et/ou ses auditeurs), il offre à ceux-ci un tremplin suffisant pour que s'établisse la distanciation dialectique dont nous avons déjà fait état et sans laquelle les mécanismes distanciateurs ne seraient perçus que comme des parasites.

Dans un poème, la distanciation dialectique peut s'épanouir entre autres par la relecture des strophes ou des vers, par leur apprentissage et leur appropriation personnelle. Elle peut aussi s'établir sur la pure jouissance esthétique de la forme poétique (et des ses principaux traits) ou bien déclencher des réflexes identificateurs ou projectifs (comme le permet la représentation théâtrale) ou encore raviver des sentiments ou des émotions enfouis au plus profond des consciences.

Mais le poème peut aussi évoquer par lui-même des espaces intérieurs que l'on ne peut atteindre que par auto-distanciation volontaire (rejoignant en cela l'analyse que nous avons formulée au sujet de la drogue). Des poèmes comme « *Élévation* » de Baudelaire en constituent un excellent exemple, mais aussi certains vers de Valéry (par exemple dans « *La jeune Parque* » que nous étudierons au paragraphe 9.8, p. 1170, sqq.).

Comme pour les textes « fondateurs » de la section précédente, il nous semble qu'une étude devrait être entreprise afin de dégager plus précisément si les mécanismes

Paris, La Découverte, 1987, p. 67 : « *Le destinataire de l'œuvre d'art d'ancien style interprétait un message, le nouveau récepteur instancie une matrice (...) Intervenant effectivement dans la définition du produit final, il part d'une multiplicité précodée pour choisir et actualiser un possible. L'acte fondamental de la réception de l'œuvre devient l'opération.* »

distanciateurs mis en jeu dans la poésie correspondent bien à nos hypothèses générales. Outre la certification théorique, il y aurait à nos yeux grande urgence à engager ce genre d'études, ne serait-ce que pour dégager suffisamment de recul (!...) aux futures études sur la distanciation médiatique. Il apparaît évident que le type de rapport de communication imposé par les mass-media (et bientôt celui véhiculé par les « **group-media** »³⁹), quoiqu'en apparence très différent de celui charrié par l'univers poétique sont en réalité assez proches l'un de l'autre. En effet, le « consommateur de poésie » doit entretenir une relation dialectique forte avec le poème (et d'un certain point de vue avec le poète...) compte tenu de la puissance des codes esthétiques ou de la forme de l'écriture poétique.

De même, le consommateur de produits culturels standardisés se trouve en face d'une production fortement organisée vis-à-vis de laquelle il ne peut qu'entretenir une relation dominant/dominé de plus en plus « soumise ». Nous retrouvons là une question sur laquelle nous nous sommes déjà penché au chapitre 6 ; **celle du rôle possible de la distanciation face à l'aliénation médiatique.**

Mais à la différence du lecteur de poésie, qui reste totalement conscient de la médiation poétique (le support, la forme et les métaphores sont là pour le lui rappeler), le TV-phage a beaucoup plus de mal à en prendre conscience et à s'en extraire, d'où les dangers bien connus de *dérive huxleyenne* de la

39 Correspondant au ciblage de plus en plus fin de catégories d'utilisateurs de mieux en mieux répertoriés.

société ⁴⁰.

Raison de plus pour qu'une approche éducative résolument distanciatrice soit engagée dans les meilleurs délais. La base de ces actions serait entre autres constituée d'une importante initiation aux arts de la (re)-présentation.

On ne peut conclure ce bref survol de la poésie sans rappeler la (vieille) idée selon laquelle **la jouissance esthétique tire sa source de la distanciation** (Adorno/Horkheimer et Marcuse et avant eux F. Schiller (cf. chapitre 6).

.M1.9.7. Charles Baudelaire

Avec Rimbaud (« *Je est un autre* »), Baudelaire est l'un des poètes du 19^{ème} siècle qui sont passés le plus près de la peinture directe de la distanciation dans leurs œuvres. Son principal recueil, « *Les Fleurs du Mal* » présente, de manière éparse, quelques indices concluants, mais nous verrons que c'est surtout dans la peinture des nouveaux horizons, que nous interprétons ici comme distanciatifs du réel, que Baudelaire fait fonctionner l'auto-distanciation exacerbée que doivent sûrement posséder la

⁴⁰ Rappelons que pour nous, le risque est bien plus grand de voir progressivement s'instaurer une société à la Huxley (décrite dans « *Le meilleur des mondes* ») dans laquelle chacun se croit heureux et « libre » qu'un monde dominé par la toute puissance connue d'un quelconque « *Big Brother* » tel que l'a imaginé Orwell (dans « *1984* »).

plupart des poètes.

Notons en préalable que le phénomène renforçateur que nous avons repéré dans nos analyses précédentes, visant à faire augmenter tour à tour chacun des éléments de notre dipôle réactif, trouve ici une manière d'illustration. Rappelons à ce propos une nouvelle fois qu'il n'est pas dans notre intention de faire dire aux textes plus qu'ils ne le peuvent, et qu'il convient de se méfier d'analyses trop sommaires, menées dans des contextes culturels trop différents ou carrément étrangers.

Quand Baudelaire déclare que :

« La jouissance ajoute au désir de la force »⁴¹.

comment ne pas retrouver ce que nous disions plus haut au sujet de la jouissance prenant sa source dans la distanciation ?

Les rares fois où Baudelaire pourrait laisser supposer que va s'amorcer un dialogue intérieur entre deux parties de lui-même (dont il se serait par définition distancié de l'une), c'est presque toujours au sujet d'un rêve :

« Voici le noir tableau d'un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant
Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant »⁴².

41 In *Les Fleurs du Mal*, Ed. Jean de Bonnot, p. 221.

42 *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 156.

On voit cependant qu'à une occasion ultra-classique (le rêve que l'on se remémore et que l'on raconte est en effet un procédé littéraire remontant au moins à Homère), Baudelaire « en profite » pour donner une vision extérieure de lui-même qui dépasse la narration factuelle habituelle (à la manière des rêves de Charlemagne ou de Charles-Quint). En effet dans tous ces rêves (dont l'utilité littéraire est guidée par le besoin de faire venir des idées dans la tête des héros), le rêveur raconte des exploits, des craintes, des espoirs, bref, des choses relativement concrètes. Ici, Baudelaire se voit « *accoudé, froid, muet, enviant...* », ce qui ne manque pas de surprendre par rapport aux « canons » du rêve narratif. Son second moi (son double) du rêve est froid et enviant... Sachant que les rêves réels (et racontés) appartiennent plutôt au domaine de la concrétude, on ne manquera pas de s'étonner que son songe lui permette de se sentir « *enviant* », sauf à considérer que le rêve en question n'est pas un vrai rêve mais un spectateur de son « *être-soi* ».

Naturellement, nous avons parfaitement conscience de la précarité d'une telle analyse. Retenons-en au moins qu'il demeure possible de montrer que notre cadre général admet fort bien des faits totalement indépendants de son contexte.

Mais quand il ne peut expliquer comment s'opère cette apparition de la conscience de soi, il préfère décrire ce à quoi pourrait ressembler un horizon distancié, un « paysage intérieur » hors de la « multitude vile » :

« Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté. »⁴³.

Cette suprême harmonie céleste ne lui fait pas pour autant oublier « *l'espace insondable* » de nos mondes intérieurs :

« Cette voix qui perle et qui filtre
Dans mon fonds le plus ténébreux
Me remplit comme un vers nombreux
Et me réjouit comme un philtre. »⁴⁴.

L'interrogation sur notre monde intérieur occupe plusieurs vers, mais sans que nous trouvions de trace explicite de « dédoublement » de sa personnalité (ou en d'autres termes d'auto-distanciation...). On notera que les « ténèbres » de Saint Augustin demeurent présentes :

« Quand mes yeux, vers ce chat que j'aime
Tirés comme par un aimant,
Se retournent docilement
Et que je regarde en moi-même »⁴⁵.
(...)
« Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes, »⁴⁶.

Les Fleurs du Mal ne sembleraient pas nous offrir de signe décisif de la distanciation baudelairienne, bien que les indices que nous avons réunis ci-dessus nous montrent que ce thème a « travaillé » (en langage moderne) son inspiration. Mais cette

43 In *L'invitation au voyage*, op. cit., p. 90.

44 Idem.

45 In *Le Chat*, op. cit., p. 86.

46 In *L'Homme et la mer*, op. cit., p. 36.

(relative) insatisfaction de n'avoir pas trouvé de preuve manifeste (comme chez Rimbaud ou d'autres) ne doit pas nous faire oublier que si Baudelaire ne traite guère de sa propre distanciation, de sa survenance ni de ses manifestations, il nous en donne une admirable et magistrale illustration avec son célèbre poème « **Elévation** ». Nous ne pouvons faire autrement que de le citer intégralement avant de le commenter :

« Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillones gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volonté

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins !

Celui dont les penses comme les alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
- Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes ! »⁴⁷.

47 *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 23

.M2.9.7.1. *Un essai d'analyse distanciante*

Il est temps à présent de tenter de montrer de quelle manière notre approche peut être suffisamment féconde pour permettre de relire ce texte souvent analysé (en lui appliquant, ou plutôt en appliquant à notre propre lecture une assez grande dose de recul critique...). Si l'on prend pour point de départ la théorie de l'auto-distanciation, passant par une médiation consciente et souvent volontaire de la première médiation « intelligente » que nous faisons subir à notre environnement matériel et psychologique, il devient possible de réinterpréter chacun des vers de Baudelaire, en « retrouvant » notamment **Gaston Bachelard** qui distingue la « *sublimation discursive à la recherche d'un au-delà* » de la « *sublimation dialectique à la recherche d'un à-côté* »⁴⁸.

« *Au-dessus des étangs, au dessus des vallées,* » montre que la distanciation s'accompagnerait d'une élévation spirituelle bien connue. Ne dit-on pas à propos de la distance dont quelqu'un dispose vis-à-vis d'un problème quelconque qu'il s'agit d'une manifestation de sa « hauteur de vue... » ?

« *Mon esprit, tu te meus avec agilité,* ». Si l'on accepte de ne pas voir dans « l'esprit » une vulgaire cheville littéraire (dont on fera la grâce à Baudelaire de penser qu'il n'en avait

48 Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes*, Paris, 1943, p. 13.

assurément pas besoin !), comment ne pas y repérer la trace du double ou de la moitié de lui-même avec lequel (laquelle) il s'entretient ?

« *Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;*

« *Va te purifier dans l'air supérieur...* ». On retrouve ici le désir de purification baudelairien bien connu. Ne pourrait-on faire observer que l'objet de la distanciation (s'il fallait lui en fixer un ⁴⁹) ne saurait être très éloigné de ce désir purificateur ? Si l'on croise ce désir avec la catharsis aristotélicienne (elle-aussi purificatrice), rien d'étonnant à ce que nous retrouvions chez Baudelaire les mécanismes que nous avons déjà repérés et étudiés dans les sections précédentes.

« *Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse*

« *S'élancer vers les champs lumineux et sereins !* ». On constate là la permanence du ***bonheur distanciatif***, avec en corollaire une connotation « religieuse » ou « révélatrice » (la lumière) sur laquelle nous ne nous attarderons pas ici. Remarquons que si cette élévation est celle qui permet de prendre de la distance avec le contingent, on retrouve chez Baudelaire une sorte de *permanence chrétienne* de la sérénité paradisiaque.

« *Celui dont les penses comme les alouettes,*

« *Vers les cieux le matin prennent un libre essor,*

« *- Qui plane sur la vie, et comprend sans effort .*

49 Ce qui n'est nullement impossible, en particulier dans le cas de la *distanciation dialectique*, laquelle nécessite pour s'embrayer une assez grande dose de ***connivence*** ou d'*adhésion* avec le spectacle ou l'auteur.

Dans le premier vers, Baudelaire nous « confirme » qu'il s'agit bien de notre esprit, de nos pensées. On remarquera que dans la construction du poème il ne s'agit plus uniquement de lui (à rapprocher de « *mon esprit...* »), sans que ceci puisse signifier quoi que ce soit par rapport à nos hypothèses (il peut s'agir tout simplement du désir de tendre vers l'universel).

Dans le second vers, on retrouve encore plus fortement l'idée de liberté, ce qui nous renvoie à notre thème central d'« *éducation distanciatrice* »⁵⁰.

Dans le troisième vers enfin (« *Qui plane sur la vie, et comprend sans effort* »), Baudelaire atteint intuitivement le cœur de ce que nous nommons la distanciation dialectique. Il s'agirait, si ceci était possible dans un avenir proche, de mieux comprendre (appréhender) le monde qui nous entoure, en y participant davantage et de manière plus intense. Quand on plane, on conserve le plus longtemps possible de la distance avec le sol (!), il suffit d'en profiter pour « comprendre » le monde... En conclusion, on peut dire qu'avec l'« *Elévation* », Baudelaire nous offre un exemple charnière de « **distanciation poétique** », situé à égale distance de ce que nous pourrions dénommer une « **distanciation romantique** » et une « **distanciation symbolique** », permettant l'une comme l'autre à l'être et au « soi » profond de s'affranchir ou de se libérer de la « multitude vile ».

C'est un peu ce que suggère le poète **Alain Bosquet** qui

50 Voir à ce propos nos articles et la bibliographie générale.

écrit :

« Au fond de chaque mot
J'assiste à ma naissance »⁵¹.

.M1.9.8. Paul Valéry

La poésie nous paraissant constituer, comme nous l'avons déjà avancé, l'essence du recul distanciateur, nous devons en chercher d'autres éléments de preuve chez un poète qui a beaucoup réfléchi (et écrit) sur « l'acte de communication » que représente la poésie⁵².

Examinons comment, en 1917, dans sa célèbre « *Jeune Parque* », Paul Valéry nous donne lui aussi quelques indices distanciateurs. Nous allons essayer d'analyser un extrait complet en l'envisageant dans sa continuité, et en laissant pour cela d'autres évocations qu'une lecture distanciatrice ne manquerait pas de révéler, comme par exemple :

51 Alain BOSQUET, *Premier Poème*, Paris, Seghers.

52 Après Baudelaire, nous aurions voulu étudier **Rimbaud**, notamment en raison du rapprochement que suggère Herbert Marcuse : « *Plus une œuvre est immédiatement politique, plus elle perd son pouvoir de décentrement de la radicalité, la transcendance de ses objectifs de changement. En ce sens, il se peut qu'il y ait plus de potentiel subversif dans la poésie de Baudelaire et de Rimbaud que dans les pièces didactiques de Brecht.* », in *La Dimension esthétique*, Paris, Seuil, 1979, [éd. originale 1977]. De même, nous aurions voulu relire quelques poèmes de **Stéphane Mallarmé**, à l'aune de l'approche distanciatrice. Mais il faut aussi que nous avancions dans notre « programme » de recherche. C'est pourquoi, quoiqu'il en coûte, nous nous centrerons sur deux derniers auteurs : Paul Valéry et Stendhal.

« Je me voyais me voir, sinueuse et dorais
De regards en regards mes profondes forêts »⁵³

Voici l'extrait que nous allons commenter :

« Et nouée à moi-même au creux de mes cheveux,
J'ai mollement perdu mon empire nerveux.

Au milieu de mes bras, je me suis faite une autre...
Qui s'aliène ?... Qui s'envole ?... Qui se vautre ?...
A quel détour caché, mon cœur s'est-il fondu ?
Quelle conque a redit le nom que j'ai perdu ? »⁵⁴

Loin de nous l'illusion téméraire de prétendre offrir des clés d'interprétation « nouvelles » aux textes des poètes symbolistes, eux-mêmes se refusant vigoureusement à de telles entreprises de séduction/réduction. Nous nous contenterons donc d'une simple lecture « distanciatrice », maintenant habituelle, à laquelle par ailleurs et d'une certaine manière, Valéry nous invite :

« Viens mon sang, viens rougir la pâle circonstance
Qu'ennoblissait l'azur de la sainte distance
Et l'insensible iris du temps que j'adorai ! »⁵⁵

Quand la Jeune Parque déclare qu'elle a « *mollement perdu* [son] *empire nerveux* », comment ne pas y voir l'enclenchement du mécanisme distanciateur que nous avons déjà longuement

53 In *La Jeune Parque*, Paris, La Pléiade, [1917], p. 109.

54 Idem.

55 *La Jeune Parque*, op. cit., p. 101.

décrit, mais poussé ici peut-être, à ses plus extrêmes limites.

« *Au milieu de mes bras, je me suis faite une autre...* ». Pour la Parque, la distanciation n'est pas purement intellectuelle, on notera l'insistance avec laquelle elle décrit sa mise en relation physique avec elle-même (au creux de ses cheveux, au milieu de ses bras... « *Vierge, je fus dans l'ombre une adorable offrande...* ». Nous avons d'ailleurs une autre clé de sa mort symbolique au début du poème : « *Et je ne savais plus de mon antique corps* »). Le point distanciatif ⁵⁶ ultime est atteint quand elle est une autre (on rejoint ici le « *Je est un autre* » de Rimbaud), mais son auto-distanciation n'aboutit pas à une espèce de réincarnation amnésique de son état antérieur (parallèle ou réel) ; elle reste en permanence consciente de son « dédoublement » ⁵⁷. Si l'apparition de son double constitue une sorte de (re)-naissance, celle-ci a eu lieu sans effort, sans douleur, sans violence, ce qu'indique clairement la « *mollesse* » du deuxième vers).

On perçoit dès lors que cette transformation (transmutation) débouche sur l'interrogation du vers suivant : « *Qui s'aliène ?... Qui s'envole ?... Qui se vautre ?...* ».

Par un de ces raccourcis que permet la poésie, Valéry nous renvoie en un seul vers aux thèmes de l'aliénation, de l'isolement narcissique et de la déchéance mentale ou morale.

L'interrogation de ce vers s'adresse aussi bien au double

56 Il faudrait presque user d'un néologisme comme « distancif ».

57 A condition de purger ce terme de ses connotations les plus « voyantes » (comme Dr Jekyll/M. Hyde) et de la notion du dédoublement *en train de se réaliser*. Nous aurions préféré le néologisme « *doublitude* ».

(« distancié ») de la Parque, qu'au lecteur. Et c'est selon nous, au double de ce dernier qu'elle s'adresse directement, pour l'amener à s'auto-révéler à lui-même, puis à se scruter, à « s'écouter ». Mais alors, de quelle aliénation s'agit-il ? De l'aliénation sociale, physique, mentale, intellectuelle, artistique ou esthétique ? Toutes, bien sûr. Il nous semble que les gloses habituelles sur la Jeune Parque (depuis celle de Paul Souday dans *Le Temps* du 28 juin 1917) ne se sont pas assez occupées de lire ces poèmes à la lumière de l'approche distanciatrice à laquelle nous convie Paul Valéry lui-même (« *Et je jouis sans fin de mon propre cerveau* », déclare-t-il dans une lettre de sa jeunesse ⁵⁸). En effet, à partir du moment où la Parque s'est faite une autre, elle acquiert, grâce à son survol intérieur, la capacité de découvrir les aliénations même les mieux enfouies (des interprétations psychanalytiques pourraient évidemment être proposées).

Et par une sorte d'effet de miroir, la distanciation consciente s'appliquant aussi un effet-retour à elle-même, la Parque devient capable de sentir sa propre aliénation, d'où l'interrogation sur le « Qui s'aliène ? ». On reste désespérément aliéné lorsque l'on ne se distancie point, **Marx** n'a-t-il pas écrit que « *la "distanciation" du travailleur par rapport aux moyens de production marquerait la fin du capitalisme* » ⁵⁹ ? Mais on s'aliène aussi à son ego (son « soi », son « être propre ») si l'on

58 Paul VALÉRY, Œuvres, Paris, La Pléiade I, op. cit., p. 18,

59 Cité, malheureusement sans référence, par Herbert MARCUSE in *Vers la libération*, Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 69. Nous n'avons pu retrouver le texte original. Les guillemets sont de Marcuse.

se distancie trop fortement (et inconsciemment) du monde. Paul Valéry nous fait sentir que l'auto-distanciation poussée à ses plus extrêmes limites, en nous isolant du réel (du « sensible » antique), nous emprisonne dans une autre prison (nous retrouverons cette idée dans la « *cure anti-distanciatrice* » de Julien Sorel présentée dans le « *Rouge et le Noir* », cf. paragraphe suivant). Cette réflexion constitue la base de notre analyse des médias modernes, ceux-ci nous conduisant à ne mettre en œuvre que l'alternative entre une **participation intégrale** (et une soumission spectatorale qui confinerait à l'aliénation sociale) et un **rejet isolant** (et son cortège de phénomènes ségrégationnistes).

« *Qui s'envole ?* ». L'interrogation sur le « *qui* » ayant été examinée ci-dessus, on peut voir dans cet envol l'instrument ou l'agent de la distanciation, selon qu'elle est conçue comme libératrice ou réductrice. En fonction de la « partie » de soi-même qui s'envole, on adhérera ou on rejettera la réalité ou sa (re)-présentation. On pourra remarquer que l'envol de la Parque correspond en langage plus moderne et plus « branché » aux nombreuses variations sur les verbes « *planer* » ou « *décoller* » sans cesse employés dès qu'il s'agit de participation/adhésion à des représentations audiovisuelles (ou plus généralement médiatisées, comme nous l'illustre le « *hacker* » (« bidouilleur » passionné) qui « prend son pied » avec le système informatique qu'il parvient à « dominer ». Là encore, on retrouverait Bachelard et ses célèbres réflexions sur la rêverie.

En d'autres termes, et nous retrouvons là le cœur de notre

problématique, il nous semble que notre nouvel environnement hyper-médiatisé va modifier profondément et durablement le type de relations distanciantes que nous entretenions « naturellement » avec les phénomènes sociaux, et qu'en présentant de plus en plus de simulacres, nos médias modernes vont nous obliger à trouver d'autres procédures d'anti-aliénation. C'est un peu la leçon que nous tirons des analyses de l'Ecole de Francfort, et tout particulièrement de l'approche de l'aliénation esthétique d'Herbert Marcuse, reprenant d'ailleurs, ainsi que nous l'avons déjà souligné, des thèses déjà esquissées (dans un tout autre contexte) par Schiller. On en trouvera des échos très modernes dans les nombreuses déclarations des publicitaires sur l'imaginaire social.

Comme souvent, c'est dans la (re)-lecture suivie des poètes que l'on peut (re)-trouver des traces prémonitoires mais toujours cryptées de phénomènes sociaux à venir.

Ainsi, lorsque Valéry termine ce même vers par l'interrogation du « *Qui se vautre ?* », il nous semble qu'il pressent là une sorte de **dialectique du risque a-distanciateur**.

Lorsque nous nous vautrons dans nos artefacts médiatiques, que ce soit par des overdoses télévisuelles, des identifications « corps et âme » à des héros factices ou le plus généralement par du mimétisme factuel ou un comportemental stéréotypé, nous ne nous distancions plus de la re-présentation en cours, nous nous y aliéons au contraire avec plaisir et délices. Tout l'art des médiateurs (ou des communicateurs ou des

« communicants »⁶⁰) s'oriente alors vers la *déculpabilisation de la mimesis consciente* (la mimesis inconsciente n'ayant pas besoin de ce *traitement social* de l'auto-distanciation immanente individuelle). On retrouve là en évidence, le fait qu'au « *milieu de ses propres bras* », le spectateur « *se fasse un autre* », un autre lui-même social, conditionné plus ou moins consciemment par les simulacres et les réductions de l'aliénation médiatique (on pourrait presque dire de « l'illusion médiatique »).

Lorsque l'auto-distanciation immanente réapparaît (ou plutôt lorsque les messages médiatiques ne l'empêchent pas trop de jouer son rôle...), **comment empêcher qu'elle ne constitue à son tour un nouveau facteur d'aliénation auto-personnelle ?** Comment empêcher qu'elle n'isole l'individu en l'emprisonnant dans une sorte de coquille (on retrouve ici la « conque » de Valéry) distanciée certes, mais aussi artificielle que les habituels simulacres médiatisés. Comment empêcher que l'individualité n'ait pour seule alternative que d'osciller entre une identification/projection/ transfert passant par sa participation obligée aux modes de re-présentation sociale et un rejet distanciatif momentané, vécu comme une soupape nécessaire mais parasite, et tôt ou tard récupéré. Participer au jeu des médias ou les rejeter (momentanément), voilà l'alternative qu'il convient de dépasser. On retrouve là le vieux débat entre Montaigne et les philosophies de l'engagement, mais avec une

60 Selon l'expression de Jacques SÉGUÉLA, *Fils de pub*, Paris, Seuil, 1985, p. 274.

acuité toute nouvelle, en ce sens que la civilisation médiatisée impose à ses membres une confrontation de tous les instants avec ses innombrables messages artificiels tous plus vrais que nature, lesquels rendent encore plus effrayants « le silence éternel de ces espaces infinis »⁶¹.

61 Blaise PASCAL, *Pensées*, Pensées, III, 206.

.M1.9.9. Stendhal - Le Rouge et le noir (1830)
--

Avec le *Rouge et le noir*, nous entrons dans un univers où la distanciation des personnages est souvent intégrée à l'action. On pourrait y voir une manifestation de l'espèce de distanciation que Stendhal s'imposait à lui-même, en lisant quelques articles du Code Napoléon avant d'écrire la suite de ses romans. Selon ses biographes, cette coutume lui permettait d'expurger de son style les réminiscences « affectives » qui y seraient encore restées.

.M2.9.9.1. Procédés littéraires et distanciation

Lorsqu'un personnage « se dit » quelque chose (« *en son esprit et son cœur* » comme le précisait Homère), nous avons déjà montré qu'il ne s'agissait peut-être pas seulement d'une tournure littéraire permettant de communiquer les méandres d'un raisonnement. Nous avons montré que ce procédé était souvent révélateur de l'auto-distanciation immanente que l'auteur prêtait à son héros (peut-être sans y songer quand il s'identifie lui-même à l'une des facettes de son personnage). Nous avons aussi indiqué que le *soliloque* constituait un exemple extrême de cette distanciation, celui au cours duquel l'auteur, le lecteur (et le personnage...) prenaient conscience du

dialogue intérieur en cours pendant l'action (et ralentissant parfois celle-ci (il suffit de voir le pastiche d'Homère effectué par Cervantès ⁶² pour s'en convaincre).

De même, le cinéma (et bien avant lui, toutes les projections lumineuses, des lanternes magiques aux théâtres d'ombres) a dû, dès ses premières manifestations, recourir beaucoup plus fortement à des techniques a priori distanciatrices comme la « *voix off* ». Naturellement, on ne saurait se contenter d'un tel niveau d'analyse, sauf à considérer que l'identification exige, pour fonctionner efficacement, l'artefact le plus exact, le plus proche possible du réel. Nous savons qu'en fait, il n'en est rien, de nombreuses œuvres sont là pour nous prouver le contraire. Nous avons essayé au chapitre 7.2, à propos de la tragédie grecque de montrer comment il fallait recourir au modèle d'analyse du dipôle médiatique avec ses deux pôles d'identification/ projection/transfert et de distanciation.

.M2.9.9.2. Quelques extraits de dialogue intérieur

Un des grands mérites de Stendhal est d'avoir porté à un stade proche de la perfection le *recul intérieur de ses personnages*. Nous allons examiner brièvement ici le Rouge et le noir, mais que l'on songe, pour se convaincre de la constance du thème, à l'attitude et aux sentiments de Fabrice à Waterloo.

62 *Don Quichotte*, op. cit., p. 24. Cf. supra p. 1142.

Ne peut-on dire que tout l'art de Stendhal a été de montrer sa *distanciation* de la bataille alors que sur le même sujet (et à peu d'années près), Victor Hugo se lançait dans l'épopée *identificatrice* (ou *projective*)⁶³.

Dès le début du Rouge et le noir, ce que nous avons diagnostiqué comme la « *pathologie hyper-distanciatrice* » de Julien Sorel se trouve clairement attestée :

« Ne serait-ce pas, se dit-il, une façon de se moquer de cet être [M. de Rênal], si comblé de tous les avantages de la fortune, que de prendre possession de la main de sa femme, précisément en sa présence ? »⁶⁴.

Cet épisode célèbre fixe l'univers stendhalien et esquisse ce que l'on nommera ensuite le **roman psychologique**. Pour se poser la question de (l'éventuelle) purgation des passions, encore faut-il connaître celles-ci, c'est-à-dire tâcher de décrire le fonctionnement complexe de l'âme humaine, d'où le beylisme.

Dans ce roman-étape, nous assistons, peut-être pour la première fois de manière aussi nette, à une description analytique (psychanalytique) du « *fonctionnement mental* » de Julien Sorel et de Mathilde de la Mole (celui de Mme de Rênal apparaissant plus simple, ou moins « tourmenté »⁶⁵).

63 Nous devrions dire multi-identificatrice ou « *transférentielle* » ou « *projectale* » pour montrer les larges possibilités de projection offertes par Hugo à ses lecteurs...

64 In *Le rouge et le noir*, Paris, Ed. G.P., p. 69. Dans toute la suite, nous ferons référence à cette édition déjà ancienne.

65 On notera que l'auteur explique lui-même à une ou deux reprises la valeur de non-exemplarité de ses héros, en priant ses lecteurs de ne pas « *généraliser* » à partir

.M2.9.9.3. Une éducation anti-distanciatrice ?

La « délibération » du héros avec lui-même n'est évidemment pas une nouveauté, mais le commerce constant avec son double (et l'intégration de cette « conversation » à l'action) constitue sans doute une des caractéristiques les plus novatrices de Stendhal par rapport au roman de cette époque (on pourrait en rechercher une trace, positive ou négative chez d'autres romanciers).

Si nous n'en restions qu'à des allusions assez vagues, du genre :

« Il délibéra longtemps avec lui-même... »⁶⁶.

on pourrait se contenter d'une explication purement littéraire (tenant à de simples effets de style). Un examen un peu plus attentif nous fait dégager la fonctionnalité de cette « conversation » intérieure. Elle s'intègre totalement à l'action et devient presque un personnage (sans pour autant sombrer dans des mécanismes de dédoublement de la personnalité (ou de schizophrénie déclarée...)) :

« N'ai-je rien manqué de ce que je dois à **moi-même** ? Ai-je bien joué **mon rôle** ? »⁶⁷.

des raisonnements et des comportements qu'il rapporte.

66 Op. cit., p. 88.

67 Op. cit., p. 92. C'est nous qui soulignons.

Nous pourrions presque considérer que toute cette première partie du Rouge et le noir constitue une sorte *d'éducation anti-distanciatrice* (ou plus exactement de *rééducation d'une hyper-distanciation*), ce qui donne une trame dramatique hors pair à Stendhal. Pour que son personnage ne soit pas un monstre, il faut qu'il s'humanise en se distanciant moins outrancièrement, d'où cette sorte « *d'éducation sentimentale* » bien particulière.

« Ce jour-là, il trouva plus de bonheur auprès de son amie car il songea moins constamment au rôle à jouer. »⁶⁸.

Un peu plus loin encore :

« Il avait perdu presque tout à fait l'idée du rôle à jouer. »⁶⁹.

Si l'on s'interrogeait sur une des origines de ces manifestations exarcerbées d'auto-distanciation, on trouverait le roman lui-même, considéré comme un instrument d'apprentissage du recul intérieur. On rejoint par là d'autres thèses sur la lecture qui change le lecteur au point de lui faire voir la vie, le monde autrement.

« **Comme Mme de Rênal n'avait jamais lu de**

68 Op. cit., p. 94.

69 Op. cit., p. 95.

romans, toutes les nuances de son bonheur étaient neuves pour elle. » ⁷⁰.

On voit bien qu'il faudrait aboutir à une sorte d'équilibre entre l'auto-distanciation et la participation, don de soi, oubli de soi, un peu comme Schiller le préconise, sur un tout autre registre ⁷¹.

On pourra remarquer que c'est peu après que le roman ait atteint des sommets d'auto-analyse intérieure (et que l'introspection soit redevenue légèrement à la mode) que le cinéma et les arts audio-visuels vont remettre cet « acquis » en cause. Nous ne prétendons évidemment pas affirmer qu'il y ait le moindre « progrès » en art, mais nous pourrions quand même rappeler que l'émergence de ce langage propositionnel ayant abouti à l'éclosion de *l'homme typographique* coïncide avec sa fin ou sa dilution dans des arts moins complexes. On pourra objecter que le cinéma est tout aussi capable (ou même plus) de traiter de sentiments complexes, on peut se demander si ses spectateurs sont invités à aller aussi loin dans la compréhension psychologique (nous ne parlerons évidemment pas de la discutable adaptation du Rouge et le Noir à l'écran (car malgré le talent de Gérard Philipe, on est loin de la complexité, de la richesse des caractères du roman).

En déflorant légèrement nos autres hypothèses, nous

⁷⁰ Op. cit., p. 85. C'est nous qui soulignons.

⁷¹ Cf. *Lettres sur l'Education esthétique de l'homme* et leur analyse p. 729, tome 2.

pourrions dire que le cinéma, pour faire passer la même (ou une comparable) complexité doit être reçu (décodé) avec une grille culturelle suffisante. Ou alors, si Stendhal a raison lorsqu'il déclare que la non-connaissance par Madame de Rênal des situations romanesques constitue une sorte de « handicap » perceptif, nous pouvons nous interroger sur le bagage psycho-perceptif de celles et ceux qui n'auraient pour seules références que des clichés (ou des stéréotypes) audiovisuels les plus conventionnels.

Naturellement, on peut considérer a contrario que la *virginité perceptuelle* devrait constituer un « plus » destiné à être conservé le plus longtemps possible (!), ce serait une espèce de retour au paradis perdu, à la pureté originelle. Malheureusement, si l'absence de références littéraires (ou « typographiques » pour Mc Luhan et Neil Postman) semble de plus en plus facilement envisageable, à mesure que l'illettrisme croît, il n'en est pas de même des référents audiovisuels dont le poids relatif dans le « bagage perceptif » ne cesse de s'étendre, ne serait-ce qu'en fonction du nombre d'heures de consommation médiatique (principalement de la télévision).

A l'opposé, Mathilde a recours à ses lectures pour essayer d'analyser sa passion naissante :

« Elle repassa dans sa tête toutes les descriptions de passions qu'elle avait lues dans *Manon Lescaut*, la *Nouvelle Héloïse*, les *Lettres d'une Religieuse portugaise*,

etc. » ⁷².

Cette lecture distanciatrice se confirme amplement par de nombreux autres indices :

« Cette incertitude, cette discussion avec soi-même, qui dès cet instant occupa chacun des instants de Mathilde... » ⁷³.

On retrouve dans la dernière partie une illustration très précise de ce que peut donner une auto-distanciation consciente (mais pas nécessairement maîtrisée). Ainsi, quand Mathilde « déclare sa flamme » et envoie un billet à Julien en lui demandant de ne point quitter Paris, celui-ci, retrouvant son naturel hyper-distanciateur cherche-t-il à **prendre immédiatement du recul avec sa joie** :

« Il n'y a pas trop d'affectation dans le style, se dit Julien, cherchant par ses remarques littéraires à contenir la joie qui contractait ses joues et le forçait à rire malgré lui. (...) Il se mit à étudier la forme des caractères ; Mlle de La Mole avait une jolie petite écriture anglaise. Il avait besoin d'une occupation physique pour se distraire d'une joie qui allait jusqu'au délire. » ⁷⁴.

On peut croire à ce moment du roman que le traitement anti-distanciateur va enfin porter ses fruits. De nombreux indices

72 Op. cit., p. 312.

73 Op. cit., p. 318.

74 Op. cit., p. 326.

parfaitement exploités par la trame dramatique tendent à nous le faire croire, ainsi Korassof déclare-t-il à Julien en parlant de Mathilde (que ce dernier lui a dépeinte sous un faux nom) :

« Elle se regarde au lieu de vous regarder, donc elle ne vous connaît pas. Pendant les deux ou trois accès d'amour qu'elle s'est donnés en votre faveur, à grand effort d'imagination, elle voyait en vous le héros qu'elle avait rêvé, et non pas ce que vous êtes réellement. »⁷⁵.

Bien des lectures ont été tentées des caractères des héros du Rouge et le noir, il ne nous semble pas, en conclusion, que l'on ait assez insisté sur le phénomène d'auto-distanciation immanente qui nous intéresse ici. **Taine**, lui-même, dans ses analyses passa assez près de cette découverte, mais sans s'y arrêter (il est vrai que la pression médiatique actuelle constitue un puissant moteur qui n'existait évidemment pas de son temps) :

« De là une concentration habituelle, un retour perpétuel sur soi-même, une attention incessamment repliée et occupée à s'interroger, à s'examiner, à se bâtir un modèle idéal auquel il se compare »⁷⁶.

Il nous semble que Stendhal est allé beaucoup plus loin que ce que décrit Taine, il ne s'est pas contenté de dépeindre méthodiquement, sans affectation romantique les « tourments

75 Op. cit., p. 395

76 H. Taine, Œuvre intégrale, La Pléiade, p. 1061.

des âmes », comme son essai « De l'Amour » l'avait annoncé dès 1822, il nous semble qu'il a saisi toute l'importance du **recul psychologique** face aux situations réelles prégnantes (ou poignantes). De son temps, ces situations ressortissaient soit à la politique (qui est présente dans ses romans), soit à la passion amoureuse. Nous considérons pour notre part que l'offre médiatique moderne « remplace », se juxtapose, amplifie ou diversifie ces « passions ». D'où l'extrême intérêt à analyser la **distanciation stendhalienne**.

Nous pourrions aussi citer les célèbres approches des **idéologues**, comme **Destutt de Tracy**, dont il conviendrait d'examiner les thèses en détail, à la lumière de notre analyse, mais nous n'en avons pas le temps ici.

S'il fallait un indice supplémentaire de l'utilité de cette approche, nous pourrions simplement citer Stendhal lui-même qui dans une analyse ultérieure sur Julien Sorel déclare :

« Au lieu de marcher du tendre au rusé, comme la plupart des hommes, l'âge lui eût donné la bonté facile à s'attendrir, **il se fût guéri d'une méfiance folle.** »⁷⁷.

Comment ne pas voir dans cette guérison d'une « *méfiance folle* » la manifestation de ce que nous appelions plus haut une « *éducation anti-distanciatrice* » ?

77 In *Œuvre complète*, La Pléiade. C'est nous qui soulignons.

Nous terminerons cette analyse en montrant comment Stendhal a lui-même recours, en tant qu'auteur, à des procédés distanciateurs pour ses lecteurs (afin peut-être de rompre les processus d'identification/projection/transfert d'autant plus présents que les situations et leurs descriptions sont fortes et intenses).

Ainsi, lorsque Julien Sorel assiste, en tant que secrétaire, à la réunion secrète entre M. de la Mole et de nombreux autres aristocrates et membres du haut clergé, Stendhal s'adresse-t-il directement à ses lecteurs :

« (Ici l'auteur eût voulu placer une page de points. Cela aurait mauvaise grâce, dit l'éditeur, et pour un écrit aussi frivole, manquer de grâce, c'est mourir.) »⁷⁸.

On ne sera pas surpris que la crise *hyper-distanciatrice*, laquelle fait pour nous de Julien Sorel le **distancié martyr**, ne trouve sa résolution que dans une sorte de purgation finale, avec la « séquence » du tribunal (pour employer les termes de l'analyse filmique), pendant laquelle il se livre à un réquisitoire contre la société de 1830 alors qu'il sait que ses paroles le condamnent à mesure qu'il les prononce.

L'éducation anti-distanciatrice semble échouer, puisque l'on n'a pas de « *happy end* », mais en fait, sans nécessairement

78 Op. cit., p. 377.

recourir à des interprétations psychanalytiques, il nous semble que l'issue fatale, outre ses justifications dramatiques, annoncées depuis longtemps et la tradition de l'amour passion qui ne peut trouver de meilleur accomplissement que dans la mort, *tient aussi à la réussite ultime de la cure anti-distanciatrice*. A la veille de son exécution, Stendhal nous dépeint Julien Sorel comme étant réellement et totalement lui-même. Si la grâce intervenait et s'il continuait de vivre, alors qu'il connaît la révélation de son amour total pour Mme de Rênal, il devrait duper Mathilde (qu'il n'aime plus, ou du moins plus aussi intensément) en réactivant son hyper-distanciation (en jouant un rôle vis-à-vis d'elle), ce qu'il ne veut plus faire pour ne pas compromettre sa « guérison ». Sa victoire sur lui-même et sa libération définitive de son double égotiste ne peut être assurée que par sa mort.